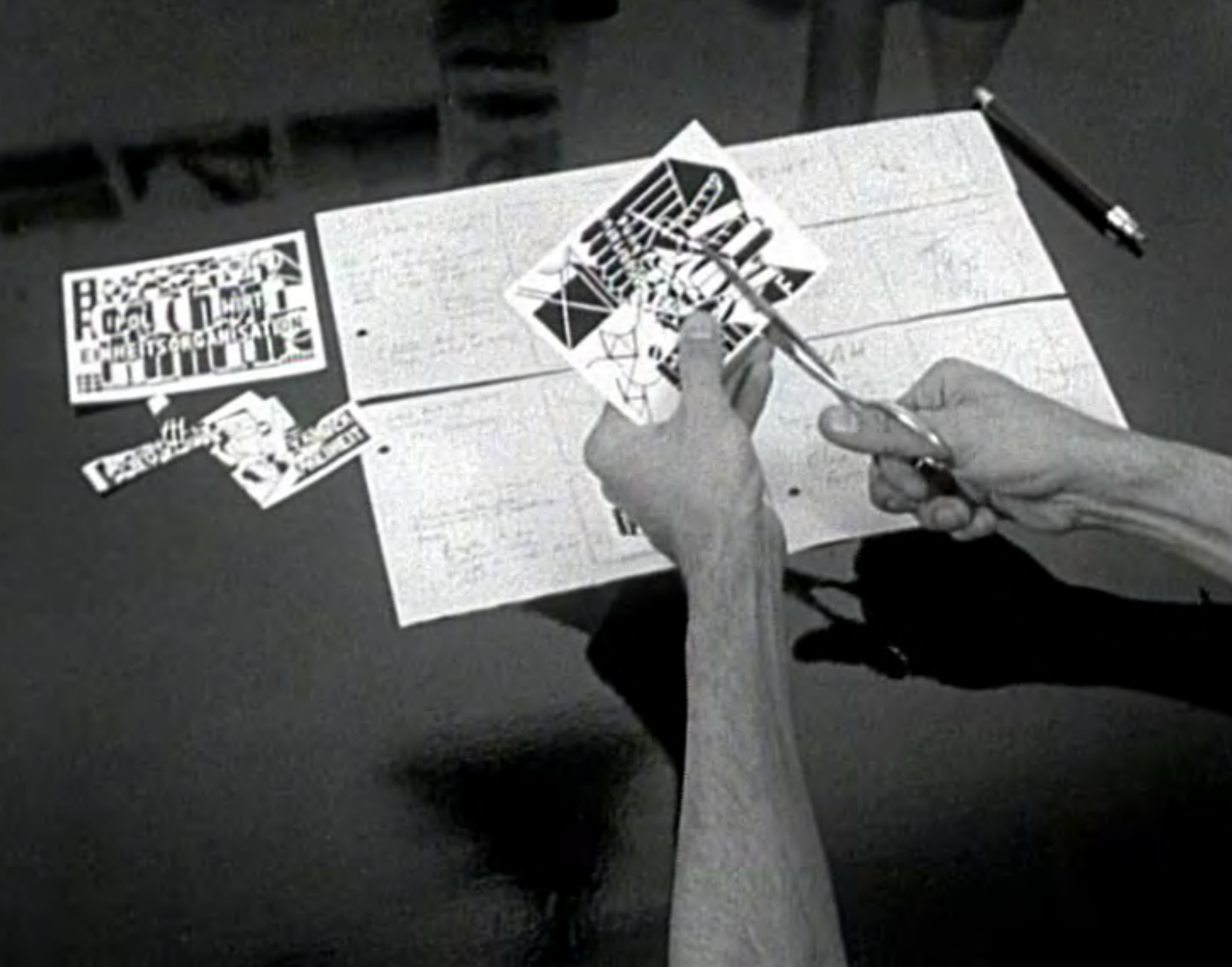




O cinema como contra-*Verbund*: Harun Farocki e o trabalho com as imagens do mundo

Luís Felipe Duarte Flores

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Luís Felipe Duarte Flores

O CINEMA COMO CONTRA-*VERBUND*:
Harun Farocki e o trabalho com as imagens do mundo

BELO HORIZONTE
2021

Luís Felipe Duarte Flores

**O CINEMA COMO CONTRA-*VERBUND*:
Harun Farocki e o trabalho com as imagens do mundo**

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

Orientador: Prof. Dr. César Geraldo Guimarães

301.16	Flores, Luís Felipe Duarte.
F634c	O cinema como contra-verbund [manuscrito] : Harun
2021	Farocki e o trabalho com as imagens do mundo / Luís Felipe Duarte Flores. - 2021.
	441 f. : il.
	Orientador: César Geraldo Guimarães.
	Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
	Inclui bibliografia.
	1.Comunicação – Teses. 2. Farocki, Harun, 1944-2014.
	3.Cinema - Teses. 4.Crítica – Teses. I.Guimarães, César Geraldo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

FOLHA DE APROVAÇÃO

"O CINEMA COMO CONTRA-*VERBUND*: HARUN FAROCKI E O TRABALHO COM AS IMAGENS DO MUNDO"

LUIS FELIPE DUARTE FLORES

Tese de Doutorado defendida e aprovada, no dia vinte e seis de fevereiro de dois mil e vinte e um, pela Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais constituída pelos seguintes professores:

Prof. César Geraldo Guimarães - Orientador
UFMG

Prof. André Guimarães Brasil
UFMG

Prof. Mateus Araújo Silva
USP

Prof^a Anita Matilde Silva Leandro
UFRJ

Prof. Pedro Cardoso Aspahan
Residente Pós- UFMG

Belo Horizonte, 26 de fevereiro de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Anita Matilde Silva Leandro, Usuário Externo**, em 26/10/2024, às 19:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mateus Araujo Silva, Usuário Externo**, em 30/10/2024, às 00:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andre Guimaraes Brazil, Professor do Magistério Superior**, em 04/11/2024, às 16:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Pedro Cardoso Aspahan, Professor do Magistério Superior**, em 04/11/2024, às 21:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cesar Geraldo Guimaraes, Professor do Magistério Superior**, em 05/11/2024, às 09:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3677001** e o código CRC **EF740ABA**.

Para Antônio, meu filho.

Para Luíza, minha cúmplice.

Pelos mundos que sonhamos e compartilhamos.

AGRADECIMENTOS

A Dimas e Marília, meus pais; a Pedro e Thiago, meus irmãos; a Carla, minha companheira no início do Doutorado, e a Antônio, nosso filho; pelo apoio constante e pela paciência com minha dedicação a esta pesquisa, que terá roubado bons momentos de nosso convívio.

A César Guimarães, por me orientar com escuta atenta, sempre aberto às descobertas do percurso e incentivando a construção de um caminho singular.

A Mateus Araújo, pela indicação de vários artigos e livros, pela leitura generosa e pela interlocução assídua e penetrante, decisiva para a versão “definitiva” deste texto.

A André Brasil, Anita Leandro e Pedro Aspahan, pela leitura atenta da Tese e pelos comentários preciosos, fundamentais para que eu chegasse nesta versão. Também a Anna Karina, Cláudia Mesquita, Eduardo de Jesus e Roberta Veiga, pela discussão de versões anteriores dos capítulos do texto, em parte suprimidos ou alterados, por razões pragmáticas.

A Rafael Ciccarini, meu primeiro professor de cinema, cujos ensinamentos até hoje me inspiram. Seu amor pelos filmes e sua inteligência viva marcaram em definitivo meu espírito.

A Luíza Dutra, pelo incentivo fundamental e pela companhia cotidiana no momento em que decidi terminar este texto.

A Carol Gontijo, Clarisse Alvarenga, Ewerton Belico, Fernando Pacheco, Gustavo Jardim, Luiz Pretti, Maria Galant, e também Affonso Uchôa, Aiano Mineiro, Álvaro Andrade, Álvaro Brito, Ana Siqueira, André di Franco, André Novais, André Parente, Andréa França, Arthur Senra, Augusto Barros, Bernard Machado, Bernardo Oliveira, Breno Henrique, Caia Coelho, Camila Vieira, Cao Guimarães, Cardês Amâncio, Carina Maciel, Carol Almeida, Carol Antunes, Cezar Migliorin, Christian Bravo, Clarissa Campolina, Cris Araújo, Daniel Ribeiro, Daniele Pimentel, Diego Souza, Duda Gambogi, Eduardo Morettin, Fabiana Muniz, Fael, Flávio C. von Sperling, Fabian Romandini, Fábio Rodrigues Filho, Gabriela Padula, Gabriel Araújo, Gabriel Martins, Glaura Cardoso Vale, Guilherme Marinho, Hermano Callou, Iakima Delamare, Isaac Pipano, Ismail Xavier, Jamer Guterres de Mello, Jordana Oliveira, João Dumans, Julia Fagioli, Juliana Antunes, Junia Torres, Larissa Muniz, Leonardo Amaral, Leonardo Gama, Lucas Murari, Lucas Parente, Luís Fernando Moura, Luísa Lanna, Luiz Carlos Oliveira Jr., Luiz Soares Júnior,

Maria Chiaretti, Maria Trika, Mariah Soares, Mariana Andrade, Mariana Baltar, Mariana Machado, Mariana Souto, Marina Costin Fuser, Maurílio Martins, Miguel Antunes Ramos, Pablo Gonçalo, Patricia Bizzoto, Patrícia Machado, Patrícia Mourão, Paulo Martins, Pedro Perez, Pedro Portella, Pedro Rena, Pedro Tavares, Pedro Veras, Peter Azen, Randolpho Lamonier, Ricardo Alves Jr., Ricardo Pretti, Roberto Cotta, Samuel Marotta, Sérgio Borges, Siomara Faria, Sophia Pinheiro, Urik Paiva, Txai Ferraz, Victor Guimarães, Vinicius Souza, Vitor Miranda, pessoas que contribuíram de maneiras diversas para aguçar os meus sentidos e pensamentos de cinema.

A Virgínia Pinho e Ednei de Genaro, pelas contribuições importantes à recepção de Farocki no Brasil. A Alessandra Brito, Carla Italiano, Ousmane Sané e Iara Magalhães, em nome dos quais agradeço a todos os integrantes do Poéticas da Experiência.

A Camila Silva, Luiza Moura, Mateus Lana, Patrícia Lindoso e Rodrigo Costa, em nome dos quais agradeço a todas as minhas amigas, pelas nossas vivências e partilhas.

A Maria, Manel, Cosmo, Alma, Flora, Luna, Flávia, Pedro, Júlia, Palmito, Olívia, Fernanda, Roberto, Rosa e Antônia (a família Carongo). Um filósofo recomendava não escrever a conclusão do trabalho no lugar onde habitualmente se trabalha, pois aí se perderia a coragem de fazê-lo. Tive a sorte de poder terminar a primeira versão deste texto em um lugar mágico, alimentado pelas forças da natureza.

A Bruno, coordenador do PPGCOM nos momentos finais da defesa, pelo apoio e respeito a este trabalho, e pela conduta solidária face aos desafios da pandemia. Ao Harun Farocki Institut, especialmente Elsa de Seynes, pelo fornecimento de filmes preciosos para este estudo. Ao CNPq/Capes, pelo financiamento entre os anos de 2016 e 2019, indispensável para a existência desta Tese.

A todos os que trabalham na disponibilização *online* de livros, textos e documentos, sem os quais uma pesquisa como esta jamais teria sido possível, ainda mais nos confins da província e com pouco aporte financeiro.

Como acredito que as ideias habitam o fundo do ar, sendo livres para circularem e se apossarem de nós em encontros e acontecimentos difíceis de determinar objetivamente, é possível que aqueles a quem eu deveria realmente agradecer tenham ficado de fora dessa pequena lista de dívidas que, em todo caso, me orgulho de ter.

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

(Bertolt Brecht)

RESUMO

Esta tese analisa as estratégias utilizadas por Harun Farocki em seu trabalho crítico com o mundo e suas imagens. Seguindo um tropo do cineasta, nos valemos do conceito de *Verbund* [sistema compósito], de Alfred Sohn-Rethel, para designar os sistemas de ordenação da vida social. Contemplamos obras realizadas entre 1966 e 2014, cinematográficas, televisivas e/ou instalativas, estabelecendo relações estéticas e políticas entre elas. Destacamos a maneira peculiar como Farocki adiciona profundidade crítica às coisas que investiga, favorecendo a compreensão contestadora do presente. Agrupamos os filmes em quatro conjuntos, de acordo com seus contextos históricos e os procedimentos expressivos utilizados. No primeiro, estão as obras gestadas quando o cineasta, estudante da DFFB (Academia Alemã de Cinema e Televisão de Berlim), participava da *militância de esquerda* nas ruas de Berlim Ocidental. No segundo, estão *os filmes e programas de televisão realizados na década de 1970*, quando Farocki intensificou sua participação na televisão pública alemã, em especial na WDR. Tais obras atuam na desconstrução da linguagem e das convenções do meio. No terceiro, estão os documentários realizados a partir da década de 1980, *com postura de observação próxima à do cinema direto*. Suspendendo tacitamente a negatividade, eles trazem formas de crítica sutis, que complementam as outras frentes de atuação do cineasta. No quarto conjunto, estão *os filmes que dialogam com a tradição ensaística*, ao se apropriarem das imagens do mundo e tramarem redes argumentativas. Neles, grosso modo, as combinações estabelecidas entre os diferentes objetos e sistemas técnicos favorece uma visão crítica do tecido social, aprimorando nosso conhecimento da realidade. A atitude cinematográfica de Farocki, na sua esfera geral, remete a duas concepções cruzadas: a crítica da razão instrumental, inspirada na abordagem de Adorno e Horkheimer em *A Dialética do Esclarecimento*; e a crítica definida por Foucault como “arte da inservidão voluntária”. Nos dois casos, os recursos do cinema, especialmente da montagem, são usados para analisar criticamente as imagens do mundo e fornecer, para elas, chaves insubmissas de decifração epistêmica.

Palavras-chave: Harun Farocki; cinema; documentário; montagem; imagem técnica.

ABSTRACT

This thesis analyzes the film strategies used by Harun Farocki in order to look critically at the images of the world, taken in their multiple manifestations and configurations. We use the concept of Verbund [composite system], which the filmmaker learnt from Alfred Sohn-Rethel, to designate the control systems of the social life. We contemplate cinematographic, television and installation works made between 1966 and 2014, establishing relationships between them. To strengthen the studies about the artist in Brazil, we highlight how he adds a critical depth to the things he investigates, favoring a combative understanding of the present. We grouped the films into four sets, according to their historical contexts and expressive procedures. The first set includes the works made when the filmmaker, then a student at DFFB (German Academy of Film and Television in Berlin), participated in left-wing activism on the streets of West Berlin. The second set includes the films and television programs made throughout the 1970s, when Farocki intensified his participation in German public television, especially in WDR. Such works deconstruct the audiovisual language and the television conventions. The third set includes the documentaries made from the 1980s onwards, which in the relationship with the pro-filmic space establish an observation posture close to that of direct cinema. Tacitly suspending the negativity, these films bring subtle forms of criticism, which complement other fronts of the filmmaker's political action. In the fourth set, we approach films that dialogue closely with the essayistic tradition, appropriating images of the world and plotting with them argumentative networks, endowed with varying degrees of density. The combinations established between the different objects and technical systems favor a critical view of the society, improving our knowledge of the present. Furthermore, Farocki's stance as a filmmaker refers to two crossed conceptions: the critique of instrumental reason, inspired by Adorno and Horkheimer's approach in *The Dialectic of Enlightenment*; and the critique defined by Foucault as "the art of voluntary inservitude". In both cases, the resources of cinema, especially montage, are used to critically analyze the images of the world and provide them with unsubmissive keys of epistemic deciphering.

Keywords: Harun Farocki; cinema; documentary; montage; technical image.

Lista de figuras

Fig. 1 a 3.....	Quebrem o poder dos manipuladores.....	32
Fig. 4 a 6.....	Cinejornal II.....	44
Fig. 7 a 9.....	O voluntário de campanha.....	49
Fig. 10 a 15.....	O voluntário de campanha.....	50
Fig. 16 a 18.....	O voluntário de campanha.....	51
Fig. 19 a 21.....	O voluntário de campanha.....	53
Fig. 22 a 24.....	As palavras do presidente.....	55
Fig. 25 a 27.....	Protestos contra o Xá iraniano.....	55
Fig. 28 a 33.....	Quebrem o poder dos manipuladores.....	64
Fig. 34 e 35.....	Quebrem o poder dos manipuladores.....	66
Fig. 36.....	Cena do crime na tentativa de assassinato de Rudi Dutschke.....	66
Fig. 37.....	Capa de jornal contra Rudi Dutschke.....	66
Fig. 38 a 40.....	Quebrem o poder dos manipuladores.....	69
Fig. 41 a 46.....	Os jornais deles.....	73
Fig. 47 a 52.....	Os jornais deles.....	75
Fig. 53 a 58.....	Os jornais deles.....	76
Fig. 59 a 64.....	Natal branco.....	79
Fig. 65 a 67.....	Natal branco.....	80
Fig. 68 a 70.....	Fogo inextinguível.....	83
Fig. 71 a 73.....	Fogo inextinguível.....	88
Fig. 74 a 79.....	Fogo inextinguível.....	91
Fig. 80 a 82.....	Narrar.....	96
Fig. 83 a 85.....	Narrar.....	100
Fig. 86 a 88.....	Entre duas guerras.....	103
Fig. 89 a 94.....	Entre duas guerras.....	104
Fig. 95 a 100.....	Entre duas guerras.....	106
Fig. 101 a 103...	Entre duas guerras.....	108
Fig. 104 a 106...	Kuhle Wampe.....	111
Fig. 107 a 112...	Kuhle Wampe.....	112
Fig. 113 a 118...	Entre duas guerras.....	113
Fig. 119 a 124...	Indústria e fotografia.....	116
Fig. 125 a 127...	Indústria e fotografia.....	117
Fig. 128 a 133...	Indústria e fotografia.....	119
Fig. 134 a 145...	Indústria e fotografia.....	121
Fig. 146 a 148...	A divisão dos dias.....	128
Fig. 149 a 151...	A divisão dos dias.....	130
Fig. 152 a 157...	A divisão dos dias.....	131
Fig. 158 a 160...	Alguma coisa autoexplicativa (15x).....	134
Fig. 161 a 163...	Alguma coisa autoexplicativa (15x).....	135
Fig. 164 a 166...	O problema com as imagens.....	143
Fig. 167 a 172...	O problema com as imagens.....	145
Fig. 173 a 175...	O problema com as imagens.....	147
Fig. 176 a 181...	Sobre "Song of Ceylon", de Basil Wright.....	149
Fig. 182 a 184...	Sobre "Song of Ceylon", de Basil Wright.....	151
Fig. 185 a 190...	Sobre "Song of Ceylon", de Basil Wright.....	152
Fig. 191 a 196...	Videogramas de uma revolução.....	162
Fig. 197 a 199...	Videogramas de uma revolução.....	165

Fig. 200 a 205... Videogramas de uma revolução.....	166
Fig. 206 a 211... Videogramas de uma revolução.....	167
Fig. 212 a 214... Videogramas de uma revolução.....	168
Fig. 215 a 217... Videogramas de uma revolução.....	169
Fig. 218 a 220... O papel da liderança.....	171
Fig. 221 a 223... O papel da liderança.....	172
Fig. 224 a 229... O papel da liderança.....	174
Fig. 230 a 232... O papel da liderança.....	175
Fig. 233 a 235... O papel da liderança.....	176
Fig. 236 a 241... Um dia na vida do consumidor.....	178
Fig. 242 a 244... Um dia na vida do consumidor.....	179
Fig. 245 a 250... Um dia na vida do consumidor.....	180
Fig. 251 e 252... Deep play.....	184
Fig. 253 a 258... Diante dos olhos, Vietnã.....	189
Fig. 259 a 264... Diante dos olhos, Vietnã.....	192
Fig. 265 a 267... Diante dos olhos, Vietnã.....	194
Fig. 268 a 270... Jean-Marie Straub e Danièle Huillet trabalhando.....	210
Fig. 271 a 273... Uma imagem.....	211
Fig. 274 a 276... Uma imagem.....	213
Fig. 277 a 279... A aparência.....	216
Fig. 280 a 282... O treinamento.....	219
Fig. 283 a 285... O treinamento.....	221
Fig. 286 a 291... O re-treinamento.....	224
Fig. 292 a 294... A entrevista.....	226
Fig. 395 a 300... A entrevista.....	228
Fig. 301 a 303... Os criadores dos mundos de compras.....	234
Fig. 304 a 306... Os criadores dos mundos de compras.....	235
Fig. 307 a 318... Os criadores dos mundos de compras.....	236
Fig. 319 a 324... Os criadores dos mundos de compras.....	237
Fig. 325 a 327... Um novo produto.....	242
Fig. 328 a 333... Um novo produto.....	243
Fig. 334 a 342... Um novo produto.....	247
Fig. 343 a 348... Em comparação.....	249
Fig. 349 a 351... Em comparação.....	250
Fig. 352 a 357... Em comparação.....	251
Fig. 358 a 360... Em comparação.....	252
Fig. 361 a 366... Georg K. Glaser — Escritor e ferreiro.....	255
Fig. 366 a 372... Georg K. Glaser — Escritor e ferreiro.....	256
Fig. 373 a 378... Trabalho em um plano único.....	258
Fig. 379 a 384... Viver na RFA.....	261
Fig. 385 a 390... Viver na RFA.....	262
Fig. 393 a 393... O que há?.....	265
Fig. 394 a 396... O que há?.....	266
Fig. 397 a 399... O que há?.....	268
Fig. 400 a 402... O que há?.....	269
Fig. 403 a 408... Natureza morta.....	271
Fig. 409 a 414... Natureza morta.....	273
Fig. 415 a 417... Intervalo.....	277
Fig. 418 a 426... Intervalo.....	278
Fig. 427 a 429... Intervalo.....	279

Fig. 430 a 433... Jogos sérios.....	281
Fig. 434 e 435... Jogos sérios.....	282
Fig. 436 a 438... Jogos sérios.....	283
Fig. 439 a 444... Como se vê.....	297
Fig. 445 a 450... Como se vê.....	299
Fig. 453 a 453... Como se vê.....	300
Fig. 454 a 459... Como se vê.....	301
Fig. 460 a 462... Como se vê.....	304
Fig. 463 a 465... Como se vê.....	305
Fig. 466 a 468... Como se vê.....	306
Fig. 469 a 471... Como se vê.....	307
Fig. 472 a 474... Como se vê.....	308
Fig. 475 a 477... Imagens do mundo e inscrição das guerras.....	311
Fig. 478 a 483... Imagens do mundo e inscrição das guerras.....	313
Fig. 484 a 486... Imagens do mundo e inscrição das guerras.....	314
Fig. 487 a 489... Imagens do mundo e inscrição das guerras.....	315
Fig. 490 a 492... Imagens do mundo e inscrição das guerras.....	318
Fig. 493 a 501... Reconhecer e perseguir.....	322
Fig. 502 a 504... Reconhecer e perseguir.....	323
Fig. 505 a 513... Reconhecer e perseguir.....	325
Fig. 514 a 519... Reconhecer e perseguir.....	326
Fig. 520 a 522... Reconhecer e perseguir.....	327
Fig. 523 a 528... Reconhecer e perseguir.....	328
Fig. 529 a 534... A saída dos operários da fábrica.....	333
Fig. 535 a 540... A saída dos operários da fábrica.....	335
Fig. 543 a 549... A saída dos operários da fábrica.....	336
Fig. 550 a 558... A expressão das mãos.....	339
Fig. 559 a 564... A expressão das mãos.....	341
Fig. 565 a 567... Imagens da prisão.....	345
Fig. 568 a 570... Imagens da prisão.....	346
Fig. 571 a 573... Imagens da prisão.....	348
Fig. 574 a 582... Imagens da prisão.....	349
Fig. 583 a 585... Imagens da prisão.....	350
Fig. 586 a 588... Peter Lorre — A dupla face.....	354
Fig. 589 a 594... Peter Lorre — A dupla face.....	355
Fig. 595 a 597... Peter Lorre — A dupla face.....	356
Fig. 598 a 600... Peter Lorre — A dupla face.....	357
Fig. 601 e 602... Interface.....	361
Fig. 603 e 604... Interface.....	362
Fig. 605 a 608... Interface.....	363
Fig. 609 a 612... Interface.....	365
Fig. 613 a 616... Contra-música.....	369
Fig. 617 a 620... Contra-música.....	370
Fig. 621 e 622... A prata e a cruz.....	373
Fig. 623 a 626... A prata e a cruz.....	374
Fig. 627 a 632... Paralelo.....	376
Fig. 633 e 634... Paralelo.....	379
Fig. 635 a 640... Paralelo.....	380
Fig. 641 e 642... Paralelo.....	382

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. CENAS POLÍTICAS.....	32
1.1 Zero de conduta?.....	35
1.2 Os jornais deles.....	46
1.3 Uma montagem de ideias	78
1.4 O Verbund como operador epistêmico.....	93
2. PEDAGOGIAS DA IMAGEM.....	125
2.1 Dois estudos marxistas.....	127
2.2 “O que deve ser feito”: sobre a televisão.....	136
2.3 Outros percursos televisivos	160
2.4 Reavaliações verbundicas.....	187
3. A VIA DA OBSERVAÇÃO	198
3.1 Processos da imagem.....	207
3.2 Etnografias contra-corporativas.....	215
3.3 Arquiteturas.....	232
3.4 Etnografias do trabalho	248
3.5 Observações argumentativas.....	259
4. IMAGENS DO PENSAMENTO	286
4.1 Tramas verbundicas	296
4.2 Coleções visuais	329
4.3 Montagens transversais.....	358
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	384
BIBLIOGRAFIA.....	393
ANEXO I: O QUE DEVE SER FEITO	417
ANEXO II: FILMOGRAFIA DE HARUN FAROCKI.....	421

Introdução

No filme *Diante dos olhos, Vietnã* (1982), do cineasta alemão Harun Farocki, há uma sequência situada no Vietnã, em meio à guerra. Um soldado estadunidense prostrado com cabeça e braços sobre a mesa, em sinal de derrota ou exaustão, está rodeado por duas crianças e alguns combatentes vietcongues. Ao observar uma folha de papel sobre a mesa, uma das crianças pergunta que desenho é aquele. Sem erguer o tronco, ele explica que é um esquema das operações de ataque do exército, baseado em fotografias de reconhecimento aéreo. Para diagnosticarem as aldeias com vida, que devem ser bombardeadas, os militares comparam duas fotos sucessivas e verificam as variações entre elas. Esse esquema, de acordo com o soldado, tem caráter primitivo, pois não permite compreender a complexidade da vida social. Um outro vietcongue, jovem, fazendo referência às fotografias espalhadas na mesa, pergunta o que são tais imagens. Para responder, o soldado mostra pegadas de sandálias de borracha (umas confeccionadas com pneu da marca Michelin, outras Goodyear), e explica que seu trabalho é *ler essas imagens técnicas*, tiradas a 10.000 metros de altitude. Sua hipótese provisória, ouvimos, é que os veteranos do período Việt Minh usam pneus Michelin, e aqueles recrutados nos últimos dez anos usam Goodyear. Ele explica que até a profundidade dos traços propicia interpretações: a duração da sandália nos diferentes tipos de terreno (cidade, terra, pedra) permite conclusões sobre o tempo de serviço, a mobilidade e a mortalidade.

O mundo, percebemos logo, está sujeito a ser analisado e operado, destruído e recriado, mediante o poder que as instituições exercem — e, mais especificamente pela via das imagens técnicas. No instante seguinte, ainda prostrado, o soldado induz uma quebra no seu papel de militar, dizendo que não se considera mais soldado: “Estou mais para filósofo”. Questionado por uma voz feminina sobre o tipo de filosofia a que ele se filia, explica que enquanto um filósofo pergunta o que é o homem, ele pergunta o que é uma imagem. Então, comenta que as imagens raramente adquirem um sentido na nossa cultura, pois em geral são tomadas como coisas “empregáveis”, inseridas em dinâmicas de utilidade. O exame das imagens, segundo ele, visa usualmente adquirir informações, limitando-se ao que pode ser expresso com palavras ou números. Os sons, a seu ver, são ainda mais negligenciados, e por isso ele

conta que, no Vietnã, aprendeu a escutar e valorizar os sons. O trabalho do exército, assim, consistiria na vigilância contínua da superfície do mundo, para que ninguém venha a compor uma música insurgente — com os sons e as imagens.

Essa cena, que dialoga com a lógica de monitoramento e controle da guerra contemporânea, em particular o imperialismo estadunidense, indica um estado de coisas em que o mundo se tornou analisável como imagem — ecoando a hipótese sombria de Heidegger, em 1938, na palestra que ficou conhecida como “A era da imagem do mundo” (HEIDEGGER, 1938/1950/1977)¹. O soldado prostrado, ao explicitar aspectos típicos das operações militares do Pentágono, oferece uma analogia em chave invertida para a atuação do próprio cineasta. Atento para a interseção entre imagem e tecnologia, Farocki empenha um esforço insubmisso para examinar as formas de representação do mundo e interpor, a elas, estratégias críticas de análise. Ao participar do arcabouço midiático contemporâneo, ele assume, do interior, uma posição crítica, usando de maneira contestadora as operações do cinema e do pensamento. Ele busca *encontrar as imagens* que faltam na superfície do mundo; *recompor as imagens* do mundo, ali onde elas foram segmentadas; *enfrentar as imagens* do mundo, onde elas reproduzem violência; e *pausar as imagens* do mundo, para melhor observá-las, e para confrontar o ritmo do progresso.

O impulso motor do cinema de Farocki, seja nas propostas de desconstrução da linguagem televisiva, nos filmes de observação ou nos ensaios, é a disposição crítica. Ela se manifesta na tentativa de elaboração imanente sobre aquilo que se deseja analisar, de modo a adentrar as formas que o poder assume no tecido social e as confrontar do interior. O problema da crítica, nos ensina Foucault (com base na alta empreitada kantiana), pode assumir muitas faces, mas corresponde usualmente a uma atitude contingente quanto ao sistema ou à instituição que condiciona o pensamento do sujeito — ou o sujeito do pensamento, que seria co-determinado pelos objetos. Em relação à governamentalização, Foucault entende que “a crítica teria essencialmente por função o *desassujeitamento do sujeito*, no jogo do que se poderia chamar, em uma palavra, *a política da verdade*” (FOUCAULT, 1990, p. 5, grifos nossos)².

¹ Para uma reavaliação desse texto e das modificações que Heidegger realizou nele, entre a versão de 1938 e a versão de 1950, tentando camuflar sua colaboração com o nazismo, conferir o artigo “Rewording The Past: The Postwar Publication Of A 1938 Lecture By Martin Heidegger” (KELLERER, 2014).

² Judith Butler, ao retomar o texto de Foucault, afirma que “a crítica começa com a presunção de governamentalização e prossegue com seu malogro em totalizar o sujeito que ela almeja conhecer e subjugar” (BUTLER, 2000, p. 15).

Ao mesmo tempo, como ensina Barthes, a função da crítica não é descobrir e explicar os objetos semanticamente, nem encontrar seus sentidos ocultos, mas sim descrever e explicitar o funcionamento de um sistema que produz uma vasta gama de significações ou representações. *Mutatis mutandis*, tal perspectiva ecoa na concepção da Teoria Crítica frankfurtiana, com Adorno e Horkheimer, figuras importantes para a formação de Farocki: *uma crítica imanente*, e não baseada em critérios externos, que se propõe a tratar não apenas o conteúdo de um determinado objeto (que é, em última instância, a sociedade), mas também *a forma em que esse conteúdo é apreendido*. A crítica, que Foucault definiria ainda como “*a arte da inservidão voluntária*” e da “*indocilidade refletida*” (FOUCAULT, 1990, p. 5, grifos nossos), nos remete livremente à tarefa que Walter Benjamin (2016) atribui ao historiador materialista, a de arrancar a tradição ao conformismo que quer subjugar-lá.

Retornando à sequência de *Diante dos olhos, Vietnã*, cabe lembrar que o termo alemão para “reconhecimento” aéreo é *Aufklärung*, o mesmo utilizado para se referir à noção filosófica de “Iluminismo” ou “Esclarecimento”. Farocki considera essa constelação semântica em outra obra, também ela voltada para o exame crítico do tecido sóciotécnico da humanidade: o filme ensaio *Imagens do mundo e inscrição das guerras* (1988). Ao reverter a dinâmica das tecnologias de visão analítica, emblematizadas pelas operações militares de bombardeio e controle, Farocki busca realizar a sua própria crítica da razão ocidental, em sintonia com as reflexões de Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento* (ADORNO; HORKHEIMER, 2006). A tese do livro, datado de 1947 (sob as marcas sombrias da Segunda Guerra e do nazismo, embora os filósofos estivessem residindo nos EUA), é que a razão ocidental, particularmente a *razão instrumental*, carrega em si mesma, sob a lógica do progresso, o germe irrefreável da autodestruição. Os fenômenos modernos do “Esclarecimento”, em particular o processo de racionalização das atividades humanas, seriam inseparáveis de uma dupla condição de catástrofe, pois os sujeitos, alienados de suas condições basais de experiência e imaginação, são crescentemente submetidos às técnicas de produção e controle que estruturam o mundo civilizado.

Tal crítica da razão, que assume um caráter rigoroso e reflexivo na obra dos dois filósofos, ecoa na sequência do soldado que coleta dados a partir das fotografias aéreas. Segundo Adorno e Horkheimer, “a pretensão do conhecimento [...] não consiste no mero perceber, classificar e calcular, mas precisamente na negação determinante de cada dado imediato” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 34). O

esquema de reconhecimento do exército, conforme exposto pelo personagem, submete as imagens a um esquema operativo baseado em medições, cálculos e contagens, repercutindo um formalismo matemático que abstrai a realidade e “mantém o pensamento firmemente preso à mera imediatidade” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 34). Nesse movimento, a apreensão do mundo se pauta sobretudo pela “eliminação das qualidades e [pela] sua conversão em funções”, resultando no “empobrecimento do pensamento, bem como da experiência” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 41). As consequências disso para a esfera da imagem são muitas, mas destaquemos sua crescente padronização, a partir de pressupostos técnicos e econômicos, seja para fins da indústria cultural ou de pressupostos ideológicos dominantes. Ao reconhecer o malogro do sistema utilizado, que é “incapaz de compreender a complexidade da vida social”, o soldado sabe que há um valor das imagens para além da dimensão operativa, mas sabe, também, que os donos do poder buscam maneiras de subjugar por completo essa vida social.

É no avesso dessa inquietante “regressão pelo progresso”³ que Farocki utiliza os expedientes do cinema para restituir às imagens do mundo uma forma de consciência e uma possibilidade outra de pensamento. Ele vai se aliar a uma série de pensadores que se preocuparam com a modernização técnica do mundo, ao longo do século XX, particularmente aqueles preocupados em refletir sobre as condições sócio-históricas da experiência e da percepção em tempos de mudanças aceleradas. É o caso de Walter Benjamin, Adorno e Horkheimer, Alfred Sohn-Rethel, Michel Foucault, Günther Anders, Paul Virilio, Hannah Arendt, Bernard Stiegler, Jean Baudrillard, dentre muitos outros. Mas Farocki não é um filósofo, no sentido estrito do termo, e enquanto seus predecessores — ou interlocutores, como Wolfgang Ernst, Vilém Flusser e Friedrich Kittler — pensaram tais questões pela via da palavra e da tradição filosófica, o cineasta faz uso da montagem cinematográfica e de suas operações de produção de sentido. Frequentemente, ele se coloca em uma zona singular de tensionamento, em que um mesmo gesto de organização serve para fabricar as imagens e os sons, e para colocar em perspectiva crítica a apreensão dos fenômenos pelo cinema. Harun Farocki, pensador das imagens do mundo, pensador do mundo pela via das imagens: um pensamento sem passividade ou generalização, que busca

³ Pois “a maldição do progresso irrefreável é a irrefreável regressão” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 41).

revirar os materiais, atento a suas especificidades, e reorientar suas posições, em um jogo de reelaboração que faz emergir novos entendimentos.

Nas páginas que seguem, analisamos a trajetória de Harun Farocki com ênfase nas estratégias cinematográficas que ele usa para apreender as imagens do mundo nos seus diferentes lugares de circulação, bem como oferecer a elas uma possibilidade de interpretação crítica, capaz de aprimorar o nosso conhecimento sobre aquilo que vemos. Nesse sentido, entendemos por “imagens do mundo” o conjunto expandido de formas que capturam ou representam a realidade social e histórica, incluindo categorias visuais que não se limitam aos suportes do filme ou da fotografia, nem aos processos de criação desses últimos — como é o caso das imagens geradas por programas computacionais. Buscamos nuançar as diferentes táticas empregadas pelo cineasta para perscrutar o mundo e para construir perspectivas críticas de legibilidade, a partir de materiais variados.

Assim como as imagens do mundo assumem muitas formas na atualidade, estando presentes nos mais variados circuitos da vida, existem diferentes modos para se pensá-las por meio do cinema. Farocki elege alguns formatos privilegiados para organizar suas meditações, em frentes de atuação distintas, que se cruzam e complementam. Um primeiro espectro de obras associa a atividade cinematográfica às lutas muito concretas dos estudantes de esquerda na República Federal da Alemanha nos anos 1960; um segundo conjunto depura algumas possibilidades de representação televisiva e cinematográfica, trazendo perspectivas incisivas de análise e desconstrução; um terceiro conjunto se aproxima da tendência do cinema direto, que ele mobiliza de maneira peculiar; um quarto conjunto, enfim, mobiliza a tradição do ensaio filmico. Diante dessa variedade, buscamos investigar de que modo as obras executam, com maior ou menor recurso aos meios típicos do cinema, um esforço de compreensão das condições tecnológicas e midiáticas que constituem os sujeitos do olhar — e o olhar dos sujeitos — no mundo contemporâneo. Esse esforço, que carrega consigo uma verve proeminente de *inservidão voluntária*, busca mapear com minúcia as operações técnicas e discursivas que ordenam o mundo na atualidade, bem como enfrentá-las criticamente pela via das imagens.

Farocki estabeleceu um caminho bastante *sui generis* — com severa contenção estética e material — quanto às condições de produção das imagens em nossa época. Muitos de seus filmes trazem reflexões penetrantes acerca dos processos da sociedade industrial, um aspecto que não deixa de trazer implicações para o campo do cinema. Na ideia do “*Verbund*”, abordada em *Narrar* (*Erzählen*, 1975) e *Entre duas guerras* (*Zwischen Zwei Kriegen*, 1978), ele encontra uma analogia inusitada para o seu trabalho de cineasta. No final dos anos 1920 e início dos 1930, quando fábricas concorrentes da metalurgia alemã decidiram formar conglomerados e cooperar, surgiram trustes como a Vestag e a ARBED. O “*Verbund*”, nesse contexto, era uma rede de tubos capaz de transportar os restos de um processo industrial para servir de combustível a outro, em um complexo circuito de reaproveitamento energético e de maximização da produção. Farocki fez um uso anacrônico e desviado dessa ideia para se referir ao seu princípio de combinar diferentes meios, como o cinema, a televisão e os espaços de arte, de reutilizar imagens e temas, e de transpor formas e processos. Ao pensar as condições financeiras de sua vida e seu trabalho como artista, em um texto de 1975 publicado na *Filmkritik*, ele afirma:

Estou buscando um sistema compósito do meu trabalho [*einen Verbund meiner Arbeit*], seguindo o modelo da indústria metalúrgica, em que cada produto desperdiçado flui de volta para o processo de produção e quase nenhuma energia é perdida. Estou financiando a pesquisa básica sobre o material por meio de uma transmissão de rádio: eu discuto certos livros estudados no âmbito da minha pesquisa em programas de rádio sobre livros, e muito do que examino durante esse trabalho é incorporado em transmissões televisivas. Se eu for bem-sucedido com esse método compósito, posso alcançar mais do que o normal (FAROCKI, 2020e, p. 116).

Com mais de 100 obras realizadas, entre filmes e instalações⁴, Farocki manteve uma produção incessante que instaura não uma sobrecarga ou maximização do sistema, como no caso do “*Verbund*” industrial alemão, mas sim um contínuo entretecer de temas e abordagens, de métodos e modelos. Semelhante organização pretendeu, antes de mais nada, encontrar um equilíbrio justo entre o financiamento do trabalho e a frequência do pensamento cinematográfico, visando não o incremento da produção e do lucro, mas a permutação das possibilidades entre diferentes esferas. Ao apontar que Farocki credita a si mesmo a dupla função de autor e produtor, em alguns

⁴ O levantamento completo de suas obras, com as respectivas fichas técnicas, pode ser encontrado ao final desta tese, no Anexo II (*Cf. infra*, p. 421-441).

de seus filmes, Christa Blümlinger sugere que ele encarna o “autor como produtor” (BLÜMLINGER, 2004, p. 173) conceituado por Walter Benjamin, para quem “o lugar do intelectual na luta de classes só pode ser determinado, ou escolhido, em função de sua posição no processo produtivo” (BENJAMIN, 2016, p. 136-137). Ainda que fincadas no terreno da literatura, as reflexões do filósofo berlinense são pertinentes para compreendermos a atitude de Farocki em relação aos meios de produção de sua época. Segundo Benjamin (1996, p. 131):

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

Benjamin mobilizaria, ainda, o conceito brechtiano de “refuncionalização”, que caracterizaria “a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na libertação dos meios de produção, a serviço da luta de classes” (BENJAMIN, 1996, p. 137). Se o aparelho produtivo destinava as imagens técnicas a uma submissão ao império da mercadoria, ele conclama que “modificá-lo significaria derrubar [...] a barreira entre a escrita e a imagem” (BENJAMIN, 1996, p. 138). O trabalho do autor, quando consciente das condições da produção intelectual de sua época, “não visa nunca a fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção”, sendo que “seus produtos, lado a lado com seu caráter de obras, devem ter antes de mais nada uma função organizadora” (BENJAMIN, 1996, p. 141).

Ao atuar no sistema de financiamento da televisão pública alemã, e de maneira incansável, ao longo das décadas de 1970 e 1980, Farocki desenvolveu um trabalho de vigor crítico e pedagógico, fora dos modelos de produção convencionais. Ele enfrentou temas variados, porém complementares, no decorrer de um projeto coerente de compreensão do mundo social e histórico, bem como das vias de operação midiática que o representam ou reproduzem, e que o modelam, frequentemente, de maneira recôndita. Esse enfrentamento logrou elucidar, a partir de abordagens cinematográficas singulares, o *Verbund* de sistemas e objetos técnicos que compõem o capitalismo avançado. Esse é dissecado, à maneira de uma grande máquina cibernética, de natureza midiática — uma “máquina do mundo”, para lembrar a formulação de Drummond (1951). O cineasta apanhou, com minúcia incomum, os

componentes que fazem parte deste mundo, na superfície das grandes cidades, nas instituições de controle e produção, na vasta *imagerie* da comunicação de massa, nos fenômenos históricos do século XX (dentro e fora da Alemanha), na esfera cotidiana cada vez mais submetida ao império da mercadoria, nas relações de trabalho e vida crescentemente tomadas pela dinâmica corporativa⁵.

Para apreender a máquina desse mundo, contudo, é preciso interrompê-la provisoriamente, penetrar em seu estranho mecanismo sem suspender a qualidade daquilo que só existe em movimento. Chaplin nos deu a imagem fascinante do operário que, enlouquecido pela velocidade da linha de montagem, pula na esteira atrás de uma peça e acaba engolido pelo motor com engrenagens colossais. Farocki, o trabalhador das imagens, também percorre os mecanismos e códigos por dentro, não com a inteligência espontânea da gag, mas com o rigor do cientista ou filósofo, que busca conhecer, comparar e articular as coisas. Ele mobiliza os meios ao seu dispor para criar estratégias eficazes, que nos permitem apreender e decodificar o mundo, de maneira mais ou menos abrangente, mas sempre com disposição paciente e curiosa face aos acontecimentos, e jamais com descompromisso ou ingenuidade. Seus filmes congregam, ao lado da tendência à autorreflexão (compartilhada com Godard, Varda, Marker e outros), um depuramento crescente de sua própria inflexão nas imagens, privilegiando a postura de distanciamento e análise.

Nas suas aparições em cena, Farocki também se apresenta como uma espécie de autor-produtor, se posicionando preferencialmente à mesa de trabalho, sentado para escrever textos (*Narrar, Entre duas guerras*), folhear livros (*Os jornais deles, Imagens do mundo*), examinar imagens (*Interface, A expressão das mãos*) ou mediar a organização dos fluxos de imagens e sons. Com frequência, seus filmes versam sobre obras ou sequências de outros cineastas, analisam métodos de montagem e representação, e convocam, direta ou indiretamente, dispositivos de produção imagética. Seu pensamento, mesmo que gestado no âmbito da linguagem cinematográfica, costuma transbordar para outros contextos e delinear manifestações multifacetadas das imagens do mundo.

Farocki atua, em todos os casos, criando interstícios entre os fragmentos de mundo que ele perscruta, os quais, do contrário, pareceriam inseridos em fluxos

⁵ Parafraseamos aqui algumas das excelentes formulações de Mateus Araujo (2018) sobre o cinema de Godard, e que nos parecem válidas para pensar o cinema de Farocki, na medida em que sua obra apresenta muitos diálogos com o colega francês.

continuados, vias de passagem velozes, colmatadas pela lógica de sincronização ininterrupta que rege o programa tecnológico e econômico do capitalismo. Nesse contexto, para que o pensamento do cinema possa se manifestar, é preciso instaurar intervalos, a princípio com maior fervor (nos filmes de caráter militante), depois com uma quase frieza (especialmente nos ensaios fílmicos, com comentários algo monocórdicos), um rigor de máquina ou de autômato que foi descrito por alguns como uma voz “desencarnada”. Assim fazendo, o cineasta entreabre a superfície legível dos objetos e sistemas tecno-midiáticos, em um entrecruzamento complexo das esferas da guerra, da economia, da política, da comunicação e da sociedade.

* * *

Esta tese se divide em quatro capítulos que se dedicam a uma parcela considerável da obra de Harun Farocki, abrangendo desde os seus primeiros filmes, em meados da década de 1960, até a sua última obra, *Paralelo* (2012-2014). Ao longo de quase 50 anos, a carreira do diretor passou por três pontos de virada importantes que delimitaram ciclos de produção abertos, marcados pela renovação das qualidades estéticas e políticas do cinema. O percurso aqui apresentado acompanha de perto esses ciclos de trabalho, sendo que cada capítulo circunscreve um conjunto de objetos caracterizados por formas e contextos de produção análogos. O traçado principal do texto, cabe dizer, é sobretudo cronológico, mas apenas na medida em que foi possível agrupar as variações das estratégias cinematográficas em períodos de produção sucessivos.

No **primeiro capítulo**, que busca deslindar as bases políticas de Farocki, abordamos o ciclo das obras de sua juventude, que vai desde o seu ingresso na DFFB, em 1966, até a realização de *Fogo inextinguível*, em 1969 (um ano depois de ele ter sido expulso da instituição). Nesse ínterim, o diretor vivenciou os anos mais turbulentos da militância estudantil em Berlim Ocidental. A construção coletiva e o ativismo insurgente, estabelecidos em proximidade com as lutas de esquerda da época, ajudaram a moldar sua consciência política, influenciando a sua formação intelectual de maneira decisiva. Para melhor situar o contexto de gestação das obras, bem como oferecer uma base sólida de análise, fizemos um retrospecto das principais reivindicações políticas das juventudes de esquerda naquele momento, nos pautando especialmente nas pesquisas de Christina Gerhardt (2017; 2018) e Quinn Slobodian

(2012). Também incluímos indícios que demonstram a participação do cineasta nas ações políticas daquele período, e que ajudam a entender com maior precisão o seu posicionamento no cinema e no mundo.

Os filmes analisados nesse capítulo inicial apresentam um caráter nítido de agitação e enfrentamento das instituições, que despertavam a indignação feroz dos estudantes de esquerda. É o caso de *Os jornais deles*, resposta frontal contra o grupo editorial Springer gestada no seio do Gruppe 3, um coletivo de reflexão e prática cinematográfica insurgente; *As palavras do presidente*, resposta à violência policial contra os estudantes durante a visita do xá iraniano ao país; *Natal branco*, pequeno panfleto contra a Guerra do Vietnã; *Sem título ou o cinema itinerante para estudantes de engenharia* (*Ohne Titel oder Wanderkino für Ingenieurstudenten*, 1968), filme considerado perdido, que buscava conscientizar os técnicos das fábricas; e *Fogo inextinguível*, ligado ao projeto anterior, com uma abordagem peculiar do processo de produção do napalm. O que todos esses filmes trazem em comum é o uso político do cinema, especialmente se considerarmos que cada um deles consistia em um duplo tipo de resposta: por um lado, aos acontecimentos concretos da luta social, por outro, às perversas imagens do mundo veiculadas por jornais e redes de televisão. Em *Fogo inextinguível*, já se pode observar certo distanciamento em relação ao caráter de agitação dos filmes anteriores, realizados no bojo do movimento estudantil. A partir desse ponto, a atitude crítica do cineasta é marcada por uma tendência analítica mais acentuada, que dará o tom de suas obras posteriores. No desfecho do capítulo, antecipamos a apreciação de dois filmes realizados na década de 1970, *Narrar* (1975) e *Entre duas guerras* (1978), que prolongam as reflexões de Farocki sobre a guerra e a indústria e, sobretudo, mobilizam a noção de *Verbund*, que tomamos como um operador epistêmico central no pensamento do cineasta.

Após o contexto da participação ativa na militância, tem início um ciclo notadamente analítico-pedagógico, que se estende de 1970 a 1982, e que foi estudado no **segundo capítulo**. Nele, Farocki opera experimentos de depuração e desconstrução da linguagem audiovisual, seja em relação às práticas televisivas de sua época ou às formas narrativas convencionais. Ele explora estratégias reflexivas de encenação e montagem, se nutrindo de um certo repertório de inspiração brechtiana no cinema de autor (como Godard e os Straub). Seguimos a trajetória do diretor na sua primeira década fora da DFFB, marcada sobretudo pelas produções televisivas no âmbito da Westdeutscher Rundfunk — WDR, canal de televisão pública da Alemanha

Ocidental. De maneira geral, tais obras são caracterizadas por uma atitude crítica exacerbada em relação às imagens do mundo, no sentido de que os procedimentos midiáticos de representação são interrompidos e destrinchados com minúcia.

Nas análises realizadas, a fim de demonstrar o aprimoramento consistente do método de trabalho farockiano, subdividimos os filmes em torno de quatro eixos principais. No primeiro, incluímos duas colaborações com Hartmut Bitomsky que consistem em tentativas rigorosas de veicular conceitos marxistas no cinema, *A divisão dos dias* (1970) e *Alguma coisa autoexplicativa* (1971). No segundo eixo, abordamos episódios realizados por Farocki na televisão (em especial para a série *Telekritik*), nos quais ele interpõe uma crítica incisiva ao meio televisivo, a partir de princípios técnicos e estéticos que lhe são constitutivos. Nosso esforço buscou situar sua participação na WDR a partir de dois materiais basilares: as pesquisas de Volker Pantenburg (2017a; 2017b; 2017c; 2019) sobre a emissora, e os fragmentos autobiográficos escritos por Farocki (2017b). Nos baseamos, ademais, no manifesto “O QUE DEVE SER FEITO”, que traduzimos como anexo desta tese, avaliando as proposições de Farocki para renovar os modos de narração e documentação do cinema.

No terceiro eixo, observamos as reflexões que Farocki realizou sobre a televisão em momentos posteriores da sua carreira, seja na condição de mídia de sincronização em massa ou de veículo de reprodução do mundo, em contextos específicos. Vários de seus filmes das décadas de 1990 e 2000 recuperaram e atualizaram uma perspectiva crítica em relação ao meio, colocando-o em relação com fenômenos históricos e elementos sócio-políticos do seu presente. É o caso de *Videogramas de uma revolução* (*Videogramme einer Revolution*, 1992), *O papel da liderança* (*Die führende Rolle*, 1994), *Um dia na vida do consumidor* (*Ein Tag im Leben der Endverbraucher*, 1993) e *Deep play* (2007). Por fim, no quarto eixo, abordamos duas obras que consistem em reverberações e desdobramentos da compreensão *verbundica* de Farocki sobre o mundo. Primeiro, o documentário *Indústria e fotografia* (1979), que, intimamente ligado ao projeto de *Entre duas guerras* (1978), investiga o desenvolvimento cruzado da imagem fotográfica e da mecanização do trabalho. Segundo, sem perder de vista os preciosos exames desenvolvidos por Thomas Elsaesser (1985, 2004a, 2004c), o segundo e penúltimo

longa-metragem de ficção de Farocki⁶, *Diante dos olhos, Vietnã* (1982), que oferece um balanço das dificuldades da militância e da luta política no cinema.

A partir de então, tem início um período de trabalho marcado por duas estratégias principais na lida com as imagens do mundo: os documentários de observação e os ensaios fílmicos. Esse período, que durou de 1983 até 2014 (ano da morte de Farocki), abrange dois capítulos da Tese. O **terceiro capítulo** confere destaque àqueles documentários pautados pelo regime da observação, que, grosso modo, debruçam-se sobre situações sem interesse cinematográfico imediato (como treinamentos corporativos, reuniões de escritório e dinâmicas de preparação para entrevistas de emprego), seja pela escassez de oportunidades dramáticas, pela dificuldade de condensação do tempo ou pelo elevado grau de padronização. Defendemos que o trabalho do cinema adquire, nesses filmes, uma dupla articulação crítica: em um primeiro nível, Farocki suspende o crivo negativo e aceita o enunciado propagado pelo outro, aquele cuja dinâmica deseja apreender; em um segundo nível, emulando a linguagem do sistema observado, o cineasta o coloca à prova e evidencia as suas contradições internas.

Quanto ao agrupamento dos filmes de observação farockianos, delineamos cinco conjuntos principais de acordo com as estratégias e os contextos envolvidos em cada caso. O primeiro conjunto é formado por dois documentários que registram situações específicas de produção imagética: 1) em *Uma imagem* (1983), uma fotografia da revista Playboy, destinada ao consumo erótico publicitário; 2) em *Jean-Marie Straub e Danièle Huillet trabalhando em um filme sobre um fragmento de Amerika, romance inacabado de Franz Kafka* (*Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas Romanfragment Amerika*, 1983), a situação radicalmente oposta, dois artesãos do cinema em atividade. O segundo conjunto reúne aqueles filmes que adquirem a forma de etnografias contra-corporativas, abordando atividades de negociação, treinamento e gestão, em determinados contextos corporativos. São eles *A aparência* (1996), *O treinamento* (1987), *O re-treinamento* (1994) e *A entrevista* (1997). A seguir, o terceiro conjunto é formado por filmes que acompanham processos de concepção arquitetônica do mundo contemporâneo, como a construção de shoppings ou a organização de escritórios

⁶ O último é *Betrogen* (1985), uma ficção auto-reflexiva que tenta, a partir de um formato de produção relativamente convencional, de orçamento mais elevado, colocar em questão a produção do olhar (cinematográfico e televisivo). Embora o filme seja de difícil acesso, indicamos a seu respeito uma análise de Volker Siebel (2004), no texto “Painting pavements”.

empresariais: *Os criadores dos mundos de compras* (2001), *Um novo produto* (2012), *Arquitetos Sauerbruch Hutton* (2013) e *Nicht ohne Risiko* (2004). No quarto conjunto, investigamos três obras de observação centradas no tema do trabalho manual: 1) *Em comparação* (2007), que observa a fabricação artesanal de tijolos e a compara às formas de mecanização da atividade; 2) *Georg K. Glaser, ferreiro e escritor* (1988), no qual o ofício de moldar o metal está associado à tarefa da escrita; e 3) *Trabalho em um único plano* (2011-2014), um projeto formativo, dedicado à observação do trabalho em diversos lugares do mundo. O quinto conjunto, que fecha o capítulo, agrupa aquelas obras que mesclam a postura de observação a procedimentos ensaísticos, introduzindo o assunto do último capítulo. Os filmes em questão são *Como viver na RFA* (1990), *O que há* (1991), *Natureza morta* (1987), *Intervalo* (2007) e *Jogos sérios* (2014).

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

Em paralelo aos filmes de observação, muitas vezes os complementando ou oferecendo perspectivas contrastantes, Farocki desenvolveu uma ampla frente de trabalho ligada à forma do ensaio filmico, contemplada no **quarto capítulo**. Nossa aposta consistiu em estender a trilha aberta pelos estudos sobre o ensaísmo no cinema, utilizando a análise filmica para compreender os modos específicos de construção do pensamento nas obras de Farocki. Delineamos, na imanência desses filmes, alguns aspectos particulares do trabalho do cineasta alemão, especialmente sua economia de narração rigorosa e sua tendência a recompor redes de ilações e transferências entre as

imagens colhidas no mundo. Buscamos ressaltar o impulso de dissociação e recombinação da montagem em relação aos materiais convocados, o que permite compreender suas condições de produção e reavaliar as possibilidades interpretativas de cada tema ou motivo. Ao mesmo tempo, existem diferenças importantes entre os filmes tratados nesse capítulo, assim como diferentes gradações ensaísticas, algo que tivemos o cuidado de matizar ao longo dos agrupamentos.

Em um primeiro grupo, reunimos *Como se vê* (1986), *Imagens do mundo e inscrição das guerras* (1989) e *Reconhecer e perseguir* (2003). Os três filmes estabelecem críticas incisivas em relação à esfera da visão, trazendo estruturas ensaísticas complexas, em especial os dois primeiros. O terceiro, sem deixar de assumir um rigor argumentativo, articula a categoria conceitual das *imagens operativas*, aquelas que não se destinam à recepção estética, mas sim ao cálculo e à ação. Em todos os casos, Farocki combina imagens de diferentes contextos para compor uma reflexão consistente em torno de determinados temas, realizando um trabalho rigoroso de compreensão e decifração do presente. Em um segundo grupo, reunimos aquelas obras que adquirem o formato de coleções visuais, estando ligadas a uma pesquisa específica de Farocki em diálogo com Friedrich Kittler e Wolfgang Ernst, dois importantes teóricos das mídias. São elas *A saída dos operários da fábrica* (1995), *A expressão das mãos* (1997) e *Imagens da prisão* (2000). Incluímos também uma obra anterior, *Peter Lorre: A dupla face* (1984), que trabalha em cima de um acervo de materiais já existente, ligado ao grande ator Peter Lorre, e uma obra posterior, *In-formação* (2005), que leva o ímpeto da coleção visual a um lugar distinto. Por fim, no terceiro conjunto, destacamos obras que adaptam a tendência ensaística à montagem de dois ou mais canais, a partir da noção farockiana de “influências transversais” (FAROCKI, 2015b). É o caso de *Interface* (1995), *Contra-música* (2004), *A saída dos operários da fábrica em onze décadas* (2006), *A prata e a cruz* (2010) e *Paralelo* (2014).

* * *

A estratégia expositiva desta tese não inclui uma discussão mais detida das relações de Farocki com seus colegas alemães e europeus de audiovisual, mas o leitor encontrará, a esse respeito, inúmeros comentários que ajudam a iluminar traços particulares do estilo e do percurso do cineasta. Sem isso, arriscamos dizer, a

compreensão de seu projeto cinematográfico restaria mutilada, como um corpo desprovido de alguns de seus sustentáculos indispensáveis. Tal análise contextual, contudo, restringiu-se aos momentos mais propícios de nossa argumentação medular, a fim de que a tese não se desviasse do recorte conceitual e cronológico proposto. A depender do assunto em voga, em cada capítulo, convocamos os interlocutores mais essenciais à discussão, abstendo-nos, por motivos pragmáticos, de estender ou adensar em excesso cada diálogo. Os elementos reunidos, profusos e multifacetados, nos serviram sobretudo para balizar a discussão central das estratégias filmicas do cineasta, motivo pelo qual não sobressaem na estrutura do texto. Que não sejamos recriminados, assim, pela postura de comedimento ou relativo silêncio que possa envolver algumas das associações. Simplesmente, não era nosso propósito reconstituir um panorama comparatista do cinema alemão e europeu dos anos 1960 até o presente.

Em outras palavras, incorporamos pontos de contato ou ruptura de Farocki no meio audiovisual, na medida em que eram imprescindíveis para o problema desta pesquisa, guardando para ocasiões futuras eventuais desenvolvimentos. Sem dúvida, fosse outro nosso recorte, caberia realizar tais cotejos com maior profundidade, seguindo a profícua participação do diretor no cenário germano-europeu. Retemos, em todo caso, o esforço valioso desempenhado, nesse sentido, por pesquisadores relativamente raros, como Thomas Elsaesser, Christa Blümlinger, Peter Voltzenlogel e Volker Pantenburg. Sempre que possível, retomamos ou sintetizamos as reflexões trazidas por eles, mas nem por isso nos eximimos de apontar um ou outro aspecto inaudito até o presente momento.

Postas essas cláusulas de reserva e prudência, cabe asseverar que foi intrínseca a este trabalho a tarefa de fincar solidamente a reflexão sobre Farocki no ambiente de gestação de seus filmes. Como dissemos, guardamos plena convicção de que a justa contextualização de sua obra é um aspecto incontornável para apreendê-la satisfatoriamente. A participação do diretor na militância estudantil da DFFB, por exemplo, constituiu uma camada elementar de enraizamento político para os filmes realizados muitos anos depois. O ofício do cineasta, como o leitor facilmente perceberá, não pode ser pensado sem o contexto audiovisual no qual ele emergiu, e no qual terá sido, de fato, um dos protagonistas. Vale acrescentar, pois, a necessidade de “trazer ao chão” a recepção costumeira de Farocki na atualidade, quando a grande maioria dos estudos e exames simplesmente ignoram ou abstraem alguns dos dados mais significativos de sua trajetória cinematográfica. Tais estudos, demasiado

apegados a noções e referências correntes da contemporaneidade, não chegaram a cogitar com a devida seriedade a inserção do diretor em um amplo território histórico e geográfico de produção imagética — seja ele referente aos meios da televisão, da videoarte, da arte eletrônica ou do cinema.

Para que melhor se compreenda os elementos contextuais aqui referidos, segue um esboço abreviado das conexões e vizinhanças do cinema de Farocki abrangidas por este texto. No contexto da militância estudantil da década de 1960, destacamos a proximidade do cineasta com Hartmut Bitomsky, Helke Sander, Holger Meins, Gerd Conradt, Uli Knaudt e Günter Peter Straschek, entre outras figuras da DFFB. Todos eram jovens unidos pela vontade persistente de pensar o cinema como ferramenta de luta política, frequentemente ligado às ações esquerdistas de conscientização e protesto nas ruas. Em suma, foram parceiros e companheiros de trabalho, em filmes decisivos para Farocki, sobretudo no início de sua carreira. Bitomsky e Sander, em particular, ultrapassando os anseios políticos imediatos, buscaram elevar o nível da elaboração estética em seus filmes, seguindo de maneira peculiar a lógica do cinema de autor. Ainda na Alemanha, uma zona mais abrangente de aproximações e diálogos com viés esquerdista se faz justamente no campo autoral, englobando nomes como Klaus Wildenhahn, Peter Nestler, Alexander Kluge, e o casal Jean-Marie Straub e Daniëlle Huillet. Na tese, sublinhamos os elos estilísticos e temáticos que ligam Farocki a essas figuras, como no caso da influência de Wildenhahn nos filmes de observação analisados no quarto capítulo.

Ao extrapolarmos o cenário alemão, os mesmos filmes de observação podem ser cotejados com o estilo de documentário conhecido como cinema direto, formado por figuras como Robert Drew e D. A. Pennebaker. Nesse âmbito, optamos por enfatizar o diálogo com a obra de Frederick Wiseman, por o considerarmos mais próximo do estilo de Farocki.

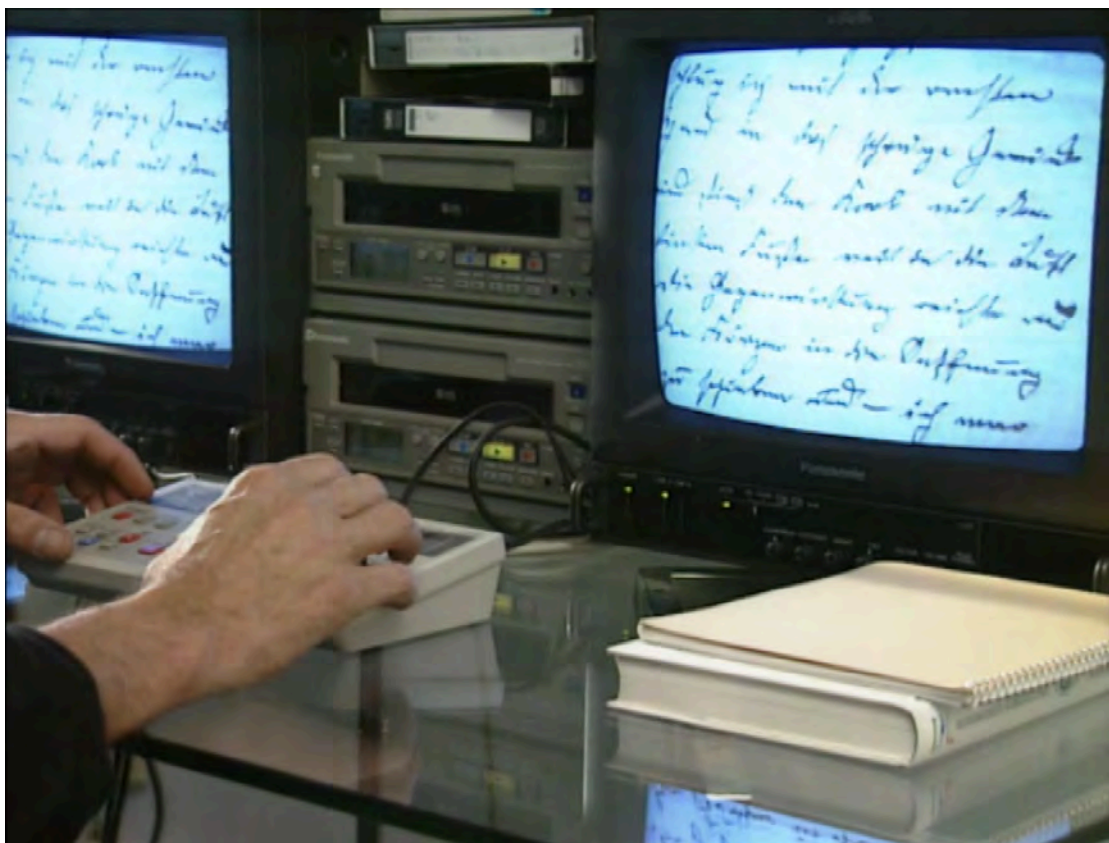
No restante do texto, estabelecemos liames farockianos com outros cineastas europeus importantes, como Dziga Viértov⁷, Sergei Eisenstein, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Chris Marker, Marguerite Duras, Artzvad Peleshian e Robert Bresson. Tais artistas serviram de inspiração ou de contraponto para a sua obra em diversas fases de sua carreira. Seria possível aproximá-lo, ainda, ao cineasta alemão Hans-

⁷ Seguimos a grafia utilizada por Luis Felipe Labaki (2016), que, além de considerar “Viértov” (em vez de Vertov) mais correto em relação às normas de transliteração acadêmicas, aponta que a sua proposta serviria também para fixar a pronúncia correta desse sobrenome no Brasil.

Jürgen Syberberg, seguindo as considerações perspicazes de Mateus Araújo em seu texto de livre-docência. Como Araújo aponta, ambos os diretores trabalharam na televisão pública alemã e absorveram certa herança brechtiana, além de terem enfrentado a indústria cultural alemã, com métodos e resultados distintos. Abordamos também, de maneira breve, artistas com os quais Farocki polarizou de maneira mais ou menos frontal, seja em textos de sua autoria ou na própria imanência de seu projeto estético, como Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders e Volker Schlöndorff. Finalmente, aproveitamos para indicar aqui alguns diretores das gerações mais recentes que guardam, em diferentes medidas, uma herança farockiana no cinema, como Christian Petzold, Hito Steyerl e Miriam Fassbender.

* * *

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



1. Cenas políticas

Mostrado em *plongée*, um jovem com cabelos negros, vestido de calça jeans e camisa preta, termina de escrever uma frase no asfalto com tinta branca. A seguir, ele se levanta e abandona o quadro pela lateral, deixando uma inscrição no chão, em letras capitais: “BRECHT DIE MACHT DER MANIPULATEURE!” (em bom português, “QUEBREM O PODER DOS MANIPULADORES!”) [fig. 1]. A expressão, cabe sublinhar, não está grafada em papel ou cartaz, nem estampada em quadro negro, e muito menos organizada em um letreiro convencional de cinema. Escrita na superfície da rua, ela constitui a cartela de título de um filme realizado por Helke Sander, em 1968, quando ela estudava na DFFB — *Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin* (Academia Alemã de Cinema e Televisão de Berlim). O jovem pode ser identificado como um dos colegas da cineasta, que interpreta a si mesmo no curta-metragem. Seu nome, Harun Farocki. Ele entra de novo no quadro e escreve o restante dos créditos no chão: os nomes de Sander, dele mesmo, de Skip Norman e Uli Knaudt, todos alunos da DFFB, além de “outras pessoas do acampamento antiautoritário” (a escola estava ocupada pelos estudantes) [fig. 2]. A premissa do filme é explicitada, então, em um diagrama traçado por Farocki no chão: “INDÚSTRIA DE BASE (AÇO, ETC.)” e “INDÚSTRIA DA SUPERESTRUTURA (IDEOLOGIA)”, “ALIADAS DA IMPRENSA” “CONFORME EXEMPLIFICADO” “NO CASO AXEL SPRINGER” [fig. 3].



Figura 1



Figura 2



Figura 3

A *voz over* vem matizar essa problemática, afirmando que o poder político surge a partir do econômico, e, logo depois, Farocki escreve no chão os nomes dos 16 jornais possuídos por Axel Springer, magnata que monopolizava a imprensa berlinense na época. O filme, *Quebrem o poder dos manipuladores (Brecht die Macht der Manipulateure, 1968)*, tem caráter de protesto e agitação, ligado à militância de esquerda nas ruas e ao trabalho coletivo dos estudantes da DFFB. De maneira inventiva e insurgente, ele denuncia o conluio do grupo editorial Springer. Formal e tematicamente, está associado a outros filmes dos estudantes da DFFB no mesmo ano, em especial *Nossas pedras (Unsere steine, 1968)*, de Ernst-Ulrich Knaudt e *Os jornais deles (Ihre Zeitungen, 1968)*, de Farocki. De diferentes maneiras, todos repercutem a luta dos militantes de esquerda em Berlim Ocidental contra a corporação de Springer, que manipulava o tecido social para criminalizar os estudantes e legitimar os interesses do capital. A sequência de abertura de *Quebrem o poder...* está ligada, assim, à consciência aguçada de Farocki e seus colegas quanto às conexões recônditas que constituem o exercício do poder nas ditas democracias contemporâneas. A *práxis* cinematográfica, para eles, consiste no enfrentamento crítico de um sistema perverso, que reúne a indústria de alta tecnologia, a ideologia capitalista e a representação midiática.

Em seus primeiros anos de carreira, portanto, Farocki foi tomado pelos ímpetus do movimento estudantil, que trazia como princípio fundamental o desacordo profundo com as práticas institucionais da época. Nascido em 1944, na pequena cidade tcheca de Nový Jičín, na região dos Sudetas (ao leste da atual República Tcheca, e na época anexada à administração nazista), o cineasta era filho de Abdul Qudus Faroqi, médico indiano de religião islâmica, e de Lili Draugelattis, correspondente de veículos estrangeiros e estudante de medicina⁸. Ao resumir a sua infância, a adolescência e o início da vida adulta, ele conta:

[Em 1953-1958, meus pais, minha irmã e eu] voltamos a viver na Alemanha. Moramos em Bad Godesberg, uma pequena cidade perto de Bonn, onde apenas cinco casas haviam sido bombardeadas, e onde frequentei a escola jesuíta, também frequentada pelos filhos da elite. Vi meus primeiros filmes de gangster e de faroeste no cinema Burgichtspiele. Outras experiências culturais: em 1958, em Colônia, houve a grande exposição de Picasso; em Bonn, assisti, no teatro da escola, à peça *A nossa cidade*, de Thornton Wilder. [...] [Em 1958-1962,] meu pai montou um consultório em Hamburgo.

⁸ Vale dizer, também, que ele teve uma irmã, Suraiya Faroqi, nascida em 1941 na cidade de Berlim. Ainda viva, ela é uma das principais autoridades em história otomana da atualidade.

Morávamos numa casa conjugada e tínhamos um Mercedes. Vi a estreia mundial da peça de Brecht, *A Santa Joana dos matadouros*. As coisas não iam bem na escola. Eu ia, todos os dias, a um bar mal frequentado, o que ajudava a me rebelar contra meu pai. Fugi de casa várias vezes e queria ser escritor. [...] [Em 1962-1966,] fugi de casa em definitivo, me mudei para Berlim Ocidental e, seguindo os exemplos dos beatniks, sobrevivi de empregos casuais e vivi em apartamentos baratos. Também frequentei aulas noturnas e, finalmente, terminei o segundo grau. Eventualmente, conseguia que aceitassem alguma crítica para um rádio ou jornal e, ocasionalmente, um pequeno texto literário. [...] Nesse ano [de 1966], fiz meu primeiro curta de três minutos para um canal de televisão de Berlim (*Zei Wege/Dois caminhos*). Casei-me com Ursula Lefkes. Fui aceito para a recém-aberta Academia de Berlim, a DFFB (FAROCKI, 2010, p. 66-67).

Destaquemos, desde já, a rebeldia e o inconformismo próprios de uma certa juventude, com as fugas de casa, a referência aos beatniks e as idas ao bar mal frequentado. Notemos, também, o apreço por Brecht, as intervenções no rádio e na televisão, e, principalmente, o ingresso na primeira turma da DFFB, em 1966. A influência do ambiente universitário de Berlim Ocidental, prenhe de experiências políticas, debates intensos sobre a ação militante, contestações contra o estado das coisas vigente e reavaliações críticas do funcionamento da sociedade foi decisiva para a formação intelectual e artística de Farocki. Tudo isso em meio à efervescência explosiva do “longo 1968” (STAM, 2018), período entre 1966 a 1972 que se caracterizou pela emergência de uma nova esquerda, capaz de acolher transformações sociais mais diversificadas, se comparada às esquerdas precedentes. Os principais fatores da formação do cineasta, logo se vê, não vieram tão somente da aprendizagem oficial na DFFB, escola da qual ele foi expulso em duas ocasiões. Tão ou mais importantes foram as vivências e buscas realizadas com os colegas, comprometidos de maneira coletiva com um espírito político irreverente, moldado na atitude de discordância em relação aos representantes usuais da norma e da ordem. Tal comprometimento, embora adquira nuances variadas nos filmes subsequentes do cineasta, marcou de maneira decisiva toda a sua trajetória no cinema⁹.

⁹ Antje Ehmann, que foi companheira e parceira do diretor, dá testemunho disso em algumas declarações, inclusive em um vídeo brevíssimo, editado em pequenas pílulas, produzido por ocasião da exposição sobre Farocki no IMS de São Paulo e do Rio de Janeiro, em 2019. Link para o vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=qccBLKCGncc>. Acessado em: 10 de março de 2021.

1.1 Zero de conduta?

Existiria um quarto filme dos alunos da DFFB contra o grupo Springer: um curta inacabado de Holger Meins, colega de Sander, Farocki e Knaudt. Meins se tornou muito conhecido na década de 1970, graças à sua participação no *RAF* — *Rote Armee Fraktion* (“Fração do Exército Vermelho”), ao lado de Ulrike Meinhof, Gudrun Enssin, Horst Mahler e Andreas Baader. O militante, que morreu em circunstâncias cruéis na prisão¹⁰, era figura frequente nas mobilizações políticas da época, dentro e fora da DFFB. Fragmentos do seu filme, com o título irreverente de *BZ ins Klosett* (“Berliner Zeitung no banheiro” ou “Berliner Zeitung na privada”), podem ser vistos nos documentários *Sobre Holger Meins* (*Über Holger Meins*, 1982), de Gerd Conradt e Hartmut Jahn¹¹, e *Uma juventude alemã* (*Une jeunesse allemande*, 2015), de Jean-Gabriel Périot. Um jovem defeca no banheiro e, ao acabar, limpa a bunda com um exemplar do *Berliner Zeitung*, que pertencia ao grupo Springer. Em seguida, o joga na privada, por cima das fezes. A mensagem provocativa está conectada à visão da militância no período: o curta de Meins expressa a sujeira da mídia corporativa, cujo discurso corrupto sobre o mundo não seria melhor que os excrementos humanos.

Como se percebe, o combate a Axel Springer e seu grupo editorial, no seio da DFFB, tornou-se um verdadeiro projeto de agitação política conduzido por Farocki e seus colegas. Berlim Ocidental, a despeito da aparência democrática, era marcada pelo conluio entre a imprensa corporativa e outras entidades — como a polícia, as empresas e os políticos, além da influência estadunidense — contra as posições dos estudantes. Juntas, essas forças produziam um consenso perverso na população alemã em relação às guerras da Argélia e do Vietnã, ao mesmo tempo que difamavam os militantes, em especial jovens de esquerda que protestavam contra o autoritarismo.

A atitude dos estudantes, portanto, resulta de uma rede de relações complexas em torno das representações midiáticas em voga naquele momento. Exemplar, nesse sentido, é a atuação de Ulrike Meinhof, militante notável que realizava, desde o final

¹⁰ Meins representa um dos primeiros casos de prisão completamente midiaticizada, em que a ação da polícia estava perfeitamente sincronizada com o planejamento da imprensa, conforme sugere o filme *Über Holger Meins* (1982), de Gerd Conradt e Hartmut Jahn.

¹¹ Apenas em um corte de 1978. A versão mais difundida, *Über Holger Meins — Ein Versuch, Unsere Sicht heute* (*Sobre Holger Meins — Uma tentativa, nossa visão hoje*, 1982), não traz os referidos extratos do filme de Meins.

da década de 1950, intervenções em rádios, jornais, revistas e emissoras televisivas. Editora, entre 1960 e 1969, da revista *Konkret*, fundada por Klaus Rainer Röhl, ela representava uma extrema-esquerda engajada, porém “séria” e “responsável”¹². Em geral, contestava a violência do Estado policial instalado na RFA – República Federal da Alemanha (a metade capitalista), cuja democracia hipócrita não teria se desvinculado da herança nazista. Não cabe retrair em detalhes a história de Ulrike Meinhof nem do RAF, mas vale ressaltar que ela foi umas das principais porta-vozes do movimento estudantil alemão ocidental na década de 1960 e seu pensamento está muito ligado ao contexto vivenciado por Farocki¹³.

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

As imagens sangrentas nas mídias, os focos de resistência e guerrilha, as narrativas e reflexões revolucionárias, tudo isso tornava premente a luta contra as injustiças do mundo e gerava comoção em diferentes nações. Uma característica dos

¹² Cf. “Une histoire visuelle: La Rote Armee Fraktion et ses images”, de Jean-Gabriel Périot (2015).

¹³ Sobre o RAF, conferir SMITH, J.; MONCOURT, André. *The Red Army Faction: A documentary history* (2 vols.). Londres: PM Press, 2009 e 2013; VARON, Jeremy. *Bringing the war home*. Berkeley: University of California Press, 2004; PASSMORE, Leith. *Ulrike Meinhof and the Red Army Faction*. New York: Palgrave Macmillan, 2011; MEINHOF, Ulrike. *Everybody talks about the weather... We don't: The writings of Ulrike Meinhof*. New York: Seven Stories Press, 2008; SCHUT, Pieter Herman Bakker. *Stammheim – Der Prozess gegen die Rote Armee Fraktion: Die notwendige Korrektur der herrschenden Meinung*. Kiel: Neuer Malik Verlag, 1986; Bonn: Neuaufgabe Pahl-Rugenstein, 2007; SCHUT, Pieter Herman Bakker (Ed.). *Das info – Briefe von gefangenen aus der raf aus der diskussion 1973-1977*. Kiel: Neuer Malik Verlag, 1987; SCHUT, Pieter Herman Bakker (Org.). *Todesschüsse, Isolationshaft, Eingriffe ins Verteidigungsrecht*. Hamburg: Verlag Libertäre Assoziation, 1985; CROISSANT, Klaus. *Politische Prozesse ohne Verteidigung?* Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1976; ENZENSBERGER, Hans Magnus; MICHEL, Karl Markus (Eds.). *Kursbuch 32 – Folter in der BRD: Zur Situation der politischen Gefangenen*. Berlin: Kursbuch Verlag, 1973.

movimentos de operários e estudantes — ainda que na Alemanha Ocidental a participação dos trabalhadores não tenha sido expressiva — era a necessidade de articular as tensões domésticas com o ímpeto de solidariedade internacional, no reconhecimento tácito de um inimigo global. Havia não apenas uma causa comum, que unia os insurgentes de diferentes regiões do globo, mas também uma reiteração de discursos, palavras de ordem, leituras, cartazes, atitudes e gestos, sem falar de outros signos e elementos culturais compartilhados, como filmes e obras de arte. A oposição ao Imperialismo estadunidense e à Guerra do Vietnã era uma das principais bandeiras transnacionais, levantada por manifestantes a milhares de quilômetros de distância entre si, da França ao Japão, da Alemanha à Venezuela. Surgia, em torno de certos acontecimentos, uma solidariedade que atravessava fronteiras e idiomas, ecoando nos movimentos de resistência anticolonial, antirracista e anti-imperialista. Palavras e ações revolucionárias, como a tomada do poder em Cuba, serviam de inspiração para desafiar as barreiras visíveis ou invisíveis da dominação. A eficiência das guerrilhas vietcongues contra a máquina de guerra estadunidense fornecia uma imagem de força e libertação bastante disseminada.

Ao mesmo tempo, ao clamarem por transformações sociais amplas, cada um desses movimentos enérgicos articulava uma resposta peculiar em seus contextos circunscritos. Os fatores locais ou nacionais acarretavam marcações singulares de política, congregando histórias específicas e demandando estratégias próprias na organização da militância. Na Alemanha Ocidental, particularmente em Berlim, “o legado fascista, as ruínas da Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria modelaram os movimentos sociais emergentes” (GERHARDT, 2018a, p. 16). Em parte, a crítica denunciava o silêncio em relação ao período hitlerista e a ausência de um esforço significativo para de-nazificar o país, especialmente quando comparado à Alemanha Oriental. Segundo estimativas, 60% dos oficiais ativos do exército da Alemanha Ocidental em 1965 haviam lutado pelos nazistas, e pelo menos 65% dos magistrados foram servidores do Terceiro Reich (VARON, 2004, p. 33; BRÜCKNER, 1976, p. 74). Além disso, no período mais intenso do movimento estudantil, entre 1966 e 1969, o chanceler alemão era Kurt Georg Kiesinger, que havia sido membro do Partido Nazista e chefe-assistente do Departamento de Propaganda Radiofônica do Terceiro Reich, no Ministério das Relações Exteriores. Junto à percepção que tinham da RFA como um estado autoritário, que conservava elementos estruturais do nazismo, os estudantes se indignavam com as questões de política interna e externa. Entre elas, o

cerceamento das liberdades individuais, a fragilização das posições de esquerda, a imbricação entre interesses públicos e privados, a postura de rearmamento e a subserviência do governo à ideologia imperialista-liberal dos EUA.

As frentes partidárias e parlamentares, compostas pelos representantes eleitos da via democrática, geravam um adicional de descontentamento nas frações menos conformadas da população, pois praticamente não havia respaldo oficial para as demandas à esquerda. A despeito da objeção da maioria dos eleitores em relação ao rearmamento e às armas nucleares (KÜNTZEL, 1992, p. 11; WITTNER, p. 61), por exemplo, a *CDU — Christlich-Demokratische Union Deutschlands* (União Democrata-Cristã) conseguia aprovar quase tudo o que queria, sem encontrar oposição efetiva no parlamento. A reinserção do país na OTAN, o estabelecimento das Forças Armadas e a consolidação do arsenal de armas nucleares eram alguns dos tópicos problemáticos. Em 1956, o *KPD — Kommunistische Partei Deutschlands* (Partido Comunista da Alemanha) foi banido da República de Bonn¹⁴. Em 1959, o *SPD — Sozialdemokratische Partei Deutschlands* (Partido Social Democrata da Alemanha) lançou o Programa Godesberg, no qual abandonava explicitamente a representação da classe trabalhadora e adotava a defesa da livre economia de mercado. Em 1961, para abafar diferenças internas, o mesmo SPD aprovou uma resolução que excluía sumariamente sua ala jovem, a *SDS — Sozialistische Deutsche Studentenbund* (União Socialista dos Estudantes da Alemanha). Em 1964, foi fundado o *NPD — Nationaldemokratische Partei Deutschlands* (Partido Nacional Democrata da Alemanha), grupo de extrema-direita, com matriz neonazista, em atividade até o presente. Em 1966, enfim, a CDU e o SPD formaram uma grande coalisão liberal.

De fato, o engessamento da democracia representativa no país se agravou com a cooptação do SPD pelas forças liberais, gerando um vácuo político à esquerda e um cerceamento cada vez maior das posições de militantes nesse espectro (FICHTER; LÖNNENDONKER, 1977, p. 9). A saída encontrada por esses últimos foi agir de maneira independente, articular confrontações nas ruas para fazer frente à política dos gabinetes. Como resultado, os movimentos sociais de esquerda cresceram acentuadamente na década de 1960, reunindo sobretudo (mas não apenas) estudantes indignados com as condições estruturais sufocantes. Os protestos eram guiados por ações de caráter extraparlamentar, as chamadas *APO — Außerparlamentarische*

¹⁴ Antes da reunificação alemã, em 1990, Bonn era a capital da República Federal da Alemanha, a Alemanha Ocidental.

Opposition, que tinham duas pautas basilares: 1) a reforma educacional, dado que as universidades da Alemanha Ocidental refletiam a lógica autoritária e o legado nazista pouco repensado (uma das divisas marcantes do período era “Unter den Talaren, der Muff von 1000 Jahren”, ou “sob as vestes dos professores, o mofo de mil anos”); e 2) o clamor da solidariedade internacional, com a valorização dos movimentos terceiro-mundistas e das lutas de guerrilha.

Ademais, ocorria um entrecruzamento fecundo da resistência de esquerda nas zonas avançadas do capitalismo ocidental e nos territórios do Terceiro Mundo (América Latina, África e Ásia). Tal aspecto incide com vigor nas cinematografias da época, em especial nos debates em torno dos cinemas novos e nas parcerias intercontinentais, com posturas compartilhadas de enfrentamento estético e antiautoritário. Na RFA, os acontecimentos da Argélia, do Congo e do Irã — além do Vietnã, é claro — tiveram repercussões importantes e provocaram protestos de dimensões consideráveis nas ruas. No âmbito interno, cabe destacar a intensificação do autoritarismo e da violência policial, além da aprovação, em 30 de Maio de 1968, dos chamados *Notstandsgesetze* (“Atos de Emergência”), um conjunto de leis que “permitiam a redução temporária dos direitos constitucionais durante um estado de exceção e que eram, portanto, fonte de cerceamento” (GERHARDT, 2018, p. 50). Essas leis haviam sido esboçadas pelo governo em 1958, por “recomendação” dos EUA e dos países aliados, como condição para que eles concedessem soberania à Alemanha Ocidental. Revisadas em 1960 e 1963, eram alvo de forte objeção por parte das esquerdas (incluindo sindicatos, uniões estudantis e grupos de oposição extraparlamentar), que viam nelas um perigoso dispositivo de violação dos direitos democráticos fundamentais.

Os filmes mais conhecidos da década de 1960, feitos pelos realizadores do Novo Cinema Alemão (inseridos no chamado Grupo de Oberhausen), respondem, de maneira direta ou indireta, a muitas das questões mencionadas acima, trazendo elementos típicos das manifestações de esquerda no período. No entanto, apesar de serem situados em um mesmo movimento, o valor de invenção ou contestação que eles trazem é bastante variável. Filmes conservadores ou pouco engenhosos, alguns dos quais rejeitados pelos estudantes da DFFB, coexistiam com outros de grande criatividade e rigor estético, alguns deles pautados por um viés crítico e insurgente que se aproxima da postura rebelde de Farocki.

De um lado, estão os filmes mais aburguesados ou frágeis esteticamente, como *Quem se importa* (*Wen kümmert*, 1960), de Volker Schlöndorff¹⁵, *Gato e rato* (*Katz und Maus*, 1966), de Hans Jürgen Pohland, *A carreira suave* (*Der sanfte Lauf*, 1967), de Haro Senft, e *Eu sou um elefante, madame* (*Ich bin ein Elefant, Madame*, 1969), de Peter Zadek. Do outro lado, estão obras de grande relevância para a renovação do cinema alemão no período, como *Machorka-Muff* (1962) e *Não reconciliados ou Só a violência ajuda, onde a violência reina* (*Nicht Versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht*, 1965), ambos de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, lidando com a penetração nazista no presente “democrático” da Alemanha Ocidental; e *Crônica de Anna Magdalena Bach* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1968), também de Straub-Huillet, um filme que logra des-nazificar a figura e a música de Johann Sebastian Bach¹⁶. Estão, também, obras como *Comunicação — A técnica do entendimento* (*Kommunikation — Technik der Verständigung*, 1962) e *Refeições* (*Mahlzeiten*, 1967), ambas de Edgar Reitz, além de *A brutalidade na pedra* (*Brutalität in Stein*, 1960) e *Professores em transição* (*Lehrer im Wandel*, 1963), duas meditações de Alexander Kluge que estabelecem uma linha de investigação fundamental sobre passado nazista, apontando a amnésia histórica da sociedade alemã e dos filmes comerciais produzidos até então¹⁷. Kluge realizou, ainda, o importantíssimo *Despedida de ontem* [*Abschied von gestern — (Anita G.)*, 1966], um filme repleto de engenhosidade formal e insubmissão estética, em diálogo direto com Godard, trazendo renovações cruciais para o cinema alemão da época e se mostrando incontornável para quase todos os cineastas relevantes que atuaram no país a partir de então, nas décadas de 1960 e 1970.

Uma diferença do grupo da DFFB em relação ao Grupo de Oberhausen, bem como de outras vertentes do cinema alemão na época, está no grau de pertencimento dos cineastas aos grupos políticos da juventude. Eles eram militantes intrínsecos ao corpo estudantil, constituindo, até onde sabemos, o único grupo coeso desse tipo, dentro de Berlim, cujos cineastas adquiriram relevância na tradição cinematográfica do país (ao menos Farocki, Sander e Bitomsky). Fundada em 17 de setembro de 1966,

¹⁵ Ainda que o filme, que abordava a Guerra da Argélia, tenha sido censurado na Alemanha Ocidental pela FSK — *Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft* (Autorregulação Voluntária da Indústria Cinematográfica), sob a justificativa de que ele tomava posição contra uma nação aliada.

¹⁶ A esse respeito, conferir a excelente tese de Pedro Aspahan sobre Straub-Huillet (ASPAHAN, 2017).

¹⁷ Recomendamos, sobre *A brutalidade na pedra* (1960), o excelente artigo “Remembering Not to Forget: A Retrospective Reading of Kluge's Brutality in Stone”, de Eric Rentschler (1990), publicado numa edição especial da *New German Critique* dedicada a Kluge.

quatro anos após o lançamento do Manifesto de Oberhausen, e sem dúvida se beneficiando das articulações de Kluge e seus colegas, a escola nasceu em meio ao convulsivo cenário social da época. Seus primeiros estudantes vivenciaram em primeira mão as lutas da esquerda de então, e muitos deles acabaram engajados nos protestos urbanos. Estabeleceram um diálogo peculiar no contexto mundial das ondas cinemanovistas, produzindo filmes que testemunham a ação e o pensamento dos movimentos estudantis¹⁸. Há dados que demonstram a consistência desse ativismo coletivo da DFFB, bem como a inserção de cineastas particulares no círculo militante da época. Uma delas, presente no curta de Sander e em outros filmes mencionados, é a preocupação com a cobertura da mídia corporativa, uma vez que ela sequestrava e distorcia as imagens do mundo para favorecer os interesses de grupos dominantes.

Que Farocki, enquanto aluno da DFFB, fazia parte das ações estudantis com grau significativo de engajamento, que ele dava contribuições pessoais a protestos e debates de agitação, na Berlim Ocidental, pode ser igualmente comprovado a partir de alguns indícios. Fabian Tietke (2019, p. 105), em artigo sobre os experimentos cine-militantes dos alunos da Academia, chega a afirmar que Farocki foi membro do SDS, algo que não conseguimos confirmar. A primeira expulsão que ele sofreu da DFFB em 1967, ao lado de cinco outros estudantes, foi justificada pela diretoria em função da nota medíocre obtida em um exame. Todavia, cabe ponderar que “em vez de mostrarem que eram dignos de uma bolsa, os melhores estudantes se revelavam esquerdistas rebeldes”, como afirma a voz do próprio Farocki no filme *Todos morremos, mas o que importa é como, e como vivemos nossas vidas. Holger Meins* (*Es stirbt allerdings ein jeder, Frage ist nur wie und wie du gelebt hast. Holger Meins*, 1976), de Renate Sami. Sua participação na escola está marcada por esse espírito, uma atitude francamente política, um “zero de conduta”, associado à consciência e à prática antiautoritária¹⁹.

A segunda expulsão de Farocki da DFFB, em novembro de 1968, ao lado de outros 17 estudantes (dentre os quais Bitomsky e Meins), foi devido a agitações políticas (FAROCKI, 2010, p. 67). Eles haviam ocupado o edifício da escola, como resposta à ratificação das Leis Emergenciais em 30 de Maio de 1968, e permaneceram

¹⁸ Nas palavras de Tilman Baumgärtel (1996), “os curtas-metragens documentários e os filmes de agitação produzidos pelo coletivo de estudantes politicamente ativos da DFFB no período são testemunhas quase esquecidas dos movimentos estudantis” (BAUMGÄRTEL, 1996).

¹⁹ Assim como no clássico de Vigo, os “maus alunos”, aos olhos dos disciplinadores, são aqueles que portam o germe da revolta, jovens diabos de uma geração oprimida, em levante contra os donos do poder assentados em diversas instituições (da família ao Estado, dos jornais às empresas).

no edifício até 10 de junho. Os alunos que não foram expulsos documentaram o episódio, em um cinejornal supervisionado por Klaus Wildenhahn, um dos principais expoentes do cinema direto alemão, que havia recém-assumido o curso de direção da Academia. Em *Cinejornal I — Requiém para uma empresa (Wochenschau I — Requiem für eine Firma, 1969)*, acompanhamos acontecimentos posteriores à expulsão, em particular os encontros realizados pelos comitês estudantis e uma assembleia com alunos de diversas instituições, como a *FU — Freie Universität* (Universidade Livre) e a *TU — Technische Universität* (Universidade Técnica), além da própria DFFB. Além do evento ter sido uma desobediência à proibição de reuniões desse tipo (imposta pelas autoridades governamentais), ele contou com a presença dos alunos expulsos da DFFB. Farocki, como vemos no documentário [figs. 4 e 5], pronunciou um discurso breve e muito aplaudido no auditório:

Dá pra imaginar insurgentes de Filosofia que alugam uma sala, escrevem artigos e os vendem de noitinha em frente à FU. Mas não dá pra imaginar um cineasta que trabalha como pedreiro e então faz um filme de agitação. Se não quisermos que nosso trabalho de agitação fique estagnado, precisamos resolver nossos problemas de organização com sofisticação técnica. Precisamos considerar onde conseguir as máquinas que precisamos. O mesmo vale para o trabalho de agitação com palavras. Precisamos de máquinas de escrever, impressoras e outras coisas. Parece irrealista, mas não é. Nossas universidades possuem impressoras, câmeras, microscópios, equipamentos de rádio, máquinas de escrever e muitas outras máquinas úteis. Vamos tomá-las. Precisamos parar... [aplausos no salão]. Precisamos parar de lutar com armas inferiores.

A ideia de uma “sofisticação técnica” que fundamentaria o “trabalho de agitação” ressoa ao longo de toda a carreira do cineasta. Suas obras demonstram uma consciência exemplar quanto ao uso dos meios de produção, refletida nas formas e estratégias das imagens, ou na busca constante por independência artística. No momento da assembleia em particular, sua fala preconiza a tomada das forças produtivas e a consolidação de um projeto insurgente, que traz a filosofia de Marx para o contexto de uma guerra comunicacional. Tal postura, embora adquira especificidades no grupo da DFFB, pode e deve ser situada em um contexto cinemanovista mais amplo, que compreendia propósitos congêneres. No cinema alemão moderno, existia a percepção contínua dessa necessidade de autonomia produtiva, com desdobramentos decisivos, que o diferenciam de outros países na mesma época. A intuição de Farocki no auditório é análoga à que outro cineasta

alemão havia tido anos antes, ao trabalhar como assistente de Fritz Lang no filme *O tigre da Índia* (*Der Tiger von Eschnapur*, 1959). Doutor em Direito pela Universidade de Frankfurt, Alexander Kluge ajudou a arquitetar um arcabouço jurídico e institucional que trouxe maior independência ao Novo Cinema Alemão, facilitando a criação de cooperativas de cineastas como a *Filmverlag der Autoren*, fundada em 1971. Kluge ainda esteve envolvido na concepção e no desenvolvimento do *Institut für Filmgestaltung de Ulm*, destinado a promover a formação crítica e estética dos jovens realizadores do cinema novo.

No filme de Sami, *Todos morremos, mas o que importa é como, e como vivemos nossas vidas...*, há um registro da ocupação da diretoria da DFFB pelos estudantes. A câmera enquadra um cartaz com os seguintes dizeres: “Pegaremos em armas e invadiremos o sistema, para levá-lo à destruição”. A frase expressa um espírito combativo e contestador, pautado pela lógica de guerrilha que predominava nos círculos de estudantes na época, e que deixou sua marca em Farocki. Ele aparece, no corredor, quando o cartaz é abaixado, e sua presença reforça o pertencimento à causa do grupo e ao debate político.

Em *Cinejornal II* (*Wochenschau II*, 1969), supervisionado novamente por Wildenhahn, as cenas dos estudantes na escola são intercaladas com imagens do presidente imperialista Richard Nixon em visita a Berlim, em 27/01/1969. Sobre esse acontecimento, cabe dizer, Farocki fez um filme-panfleto com três minutos de duração, chamado *Sem Título ou: Nixon vem a Berlim* (*Ohne Titel oder: Nixon kommt nach Berlin*, 1969). Nixon é representado por um ator que veste uma máscara tosca, desenhada em saco de papel, misto de deboche e indignação. Cartelas veiculam um “slogan” que diz que “o imperialismo é o principal inimigo da humanidade”. A montagem faz uso também de outros letreiros, além de fotografias de convulsão social em Chicago, Angola, Caracas, Leopoldville e Saigon. No encerramento, surge um plano da polícia berlinense prestes a dispersar uma manifestação. A existência desse filme reafirma a sintonia de Farocki com o movimento estudantil, em especial a preocupação de rebater a cobertura midiática dos acontecimentos da época. Algumas das imagens de *Sem Título ou: Nixon vem a Berlim* parecem ser citadas em *Cinejornal II*, que mostra, também, cenas da ocupação da DFFB, em junho de 1968, inclusive o momento em que os estudantes pintam uma faixa para rebatizarem a instituição de “Academia Dziga Vertov” [fig. 6]. A referência ao documentarista da

Revolução Russa, é claro, reforça o vínculo dos estudantes com a tarefa política e com a causa dos oprimidos²⁰.



Figura 4



Figura 5



Figura 6

Em dezembro de 1967, Farocki havia viajado para Knokke-le-Zoute, na Bélgica, em companhia de estudantes alemães provenientes do *Institut für Filmgestaltung* (como Oimel Mai) e da DFFB (notadamente Holger Meins e Gerd Conradt). A cidade abrigava a quarta edição do EXPRMNTL, sediada em um cassino luxuoso, sendo que o festival, fundado por Jacques Ledoux, era conhecido por exibir filmes experimentais avançados. Inconformados com aquilo que julgavam, na programação do evento, como uma atitude apática dos filmes quanto aos acontecimentos da época, os estudantes organizaram um protesto²¹. Tudo terminou em confusão, na escadaria do cassino, com os manifestantes expulsos pelos guardas e pela polícia. Gravações do episódio podem ser vistas no documentário *Experimental 4 — Knokke. Vierter Wettbewerb des experimentellen Films* (1968), de Claudia von Alemann (uma das estudantes de Ulm) e Reinold E. Thiel (que produziria *Fogo inextinguível*, de Farocki). Em fragmentos menores, os registros podem ser

²⁰ A narração explica: “Renomeamos a escola de Academia Dziga Vertov. Graças a ele, aprendemos a fazer filmes, atuar politicamente, fazer filmes para mudar o sistema. Nossa tarefa principal é ajudar os oprimidos e o proletariado a encontrar seu rumo no mundo ao redor deles [na tela, surgem imagens de *Um homem com uma câmera*]”.

²¹ Não queremos desprezar a relevância do festival, que parecia congrega, como poucos, as preocupações estéticas, culturais e políticas de sua época. O júri de 1967, para se ter uma ideia, era composto por Shirley Clarke, Vera Chytilova, Walerian Borowczyk e Edgar Reitz. Eles entregaram o prêmio principal para *Wavelength* (1967), de Michael Snow. Na programação, havia filmes importantes, como *The embryo* (1966), de Koji Wakamatsu. Ao discorrer sobre a insatisfação dos estudantes, Xavier García Bardon explica: “O que realmente os espantou foi a afasia política da maioria dos filmes vistos em Knokke. Durante uma época de protestos contra a Guerra do Vietnã, os estudantes [assumiram] a falta de sentido de suas posições como espectadores e decidiram não se calar: ‘Não podemos ficar sentados em um festival de cinema. Precisamos fazer algo aqui também’. A intervenção foi gravada em várias ações (BARDON, 2013, p. 61-62)”.

encontrados na obra *Sobre Holger Meins* (1982), de Gerd Conradt (que não apenas estava presente na ocasião, como também entrevistou Farocki acerca do protesto, no filme *Starbuck — Holger Meins*, de 2001); e também em *Die kritische Masse — Film im Untergrund, Hamburg '68* (1998), de Christian Bau.

É difícil estabelecer com precisão a justeza do protesto, sobretudo se pensarmos que vários dos filmes em cartaz no EXPRMNTL daquele ano traziam uma audácia formal que tinha, também, sentidos políticos. Mas é importante reconhecer que a ação dos estudantes repercute questões ligadas não somente à consciência da arte em relação ao mundo, mas também à hierarquia dos festivais, ao poder dos organizadores, aos vínculos do cinema com o capital e à plutocracia que impera em tais eventos (como em toda parte)²².

Esse episódio, ao lado dos demais elementos mencionados, ajuda a captar o perfil de Farocki como um cineasta inquieto, ativo e inconformado, que participou de atividades militantes e de acontecimentos decisivos para as tentativas de transformação política e estética de sua época. Ao mesmo tempo que estabelecia uma posição contestadora em relação ao mundo e ao cinema, tendo viajado para a Venezuela e a Colômbia após ser expulso da DFFB, ele buscava um caminho próprio para realizar seus filmes com independência e senso crítico. Algumas de suas principais preocupações, como veremos, podem ser formuladas nas seguintes perguntas: como intervir no circuito de produção de imagens para criar deslocamentos ou reorientações nas formas instituídas de representação do mundo? Como enfrentar as ordenações de mundo que alienam os indivíduos e reproduzem, incessantemente, a ordem dominante, inclusive pela via da imagem? Para tentar entender melhor tais

²² Seis meses depois, cabe lembrar, em maio de 1968, Godard participaria com outros realizadores de uma interrupção do Festival de Cannes, quando ele afirmou: “Não há um único filme que mostre os problemas dos operários ou estudantes nos dias de hoje, não existe nenhum, seja do Forman, meu, do Polanski, do François, não há. Estamos atrasados. Nossos camaradas estudantes nos deram o exemplo ao arriscarem a pele há uma semana. A questão aqui não é continuar ou não a ver os filmes, agora, é evidente que devemos projetar e ver o máximo de filmes possíveis, e que este é nosso objetivo. Hoje ou amanhã, não se trata disto, trata-se de manifestar, com uma semana e meia de atraso, a solidariedade do cinema com os movimentos dos estudantes e operários que estão ocorrendo na França. A única maneira prática de fazer isso é interromper imediatamente todas as projeções. [...] Estou falando de solidariedade com os estudantes e os trabalhadores, e vocês falam de *travellings* e *close-ups*! Vocês são uns imbecis!” (Cf. <https://fresques.ina.fr/festival-de-cannes-fr/fiche-media/Cannes00254/festival-de-cannes-mai-1968.html>). Retomando o episódio, Farocki faria justamente uma comparação com o colega francês: “Pela primeira vez na vida, eu estava antecipado em relação a Godard: no início do ano, interrompemos um festival de filmes experimentais em Knokke, na Bélgica, e por sorte não foi durante os filmes de Shirley Clarke e Michael Snow” (FAROCKI, 2010, p. 67).

indagações, passemos ao exame de alguns de seus primeiros filmes, colocando-os ao lado de produções afins da DFFB.

1.2 Os jornais deles

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

Talvez, se reduzissem a idade mínima para votar, fosse melhor. [Um homem entra na frente dela, tampando a câmera] Típico...como eles andam bem na sua frente. As crianças deviam ser autorizadas a votar a partir dos dez anos. Dos dez...aos trinta. E as pessoas entre trinta e quarenta anos deviam governar. E então... Ah, Müllerstrasse. Após essa idade, não têm mais nada a dizer. Com quanta confiança esses homens atravessam a rua... As crianças devem ser terrivelmente agressivas, a princípio. Oh, mais um desses tipos com barbicha. Oh, eis um bom garoto, minha mãe diria. Mas não confio nela. Não confio nele.

A protagonista continua a fazer comentários que mesclam sua perspectiva pessoal de jovem mulher a elementos mais amplos da experiência alemã. O ponto central de tensão, e reflexão, está ligado ao modo agressivo como os homens a encaram na rua, enquanto ela espera pelo ônibus (ao final, acaba tendo que ir embora de táxi). Vale destacar dois elementos reunidos pela cena: a perspectiva de gênero,

inscrita no ponto de vista de uma mulher jovem, e a relação antagônica com a geração de seus pais e avôs. Esses dois aspectos resvalam, também, na presença dos homens que ameaçam a moça na rua, com abordagens invasivas. Sob o prisma do posicionamento pessoal, uma subjetividade se afirma no mundo, ao percorrer o espaço da cidade e lidar com seus conflitos.

Tal aspecto reverbera em outro curta-metragem da DFFB, dirigido por Wolfgang Petersen, figura relativamente próxima de Farocki. *Eu não* (*Ich Nicht*, 1967), recheado de *jump cuts* e sons inarticulados (musicais ou verbais), mostra a trajetória de um homem rumo à autolibertação. Ele abandona a namorada, explode o próprio carro, persegue seu reflexo em um espelho de três faces, apanha dos carregadores do espelho, encontra uma idosa em estado de demência, se revolve em uma poça d'água no chão, penteia o cabelo de um jeito diferente para renovar a identidade, desenha um bigode tosco para modificar o rosto, procura por alguém ao seu redor (enquanto a câmera gira em torno dele), se espanta com seus gestos balbuciantes diante da vitrine (enquanto ele mesmo se assemelha aos manequins atrás do vidro), quebra o vidro e segue em frente, vestido com um traje de gala roubado. E o filme continua com outras cenas performativas, assombradas por um outro homem, um estranho, que surge diversas vezes como se fosse um duplo, um *doppelgänger*, até que no final o protagonista mata a si mesmo e a sua namorada. Nesses filmes da DFFB, até 1970, a inscrição do sujeito da representação em determinada paisagem está associada coletivamente à tomada de posição no mundo. As passagens entre ambas as esferas, variadas e dinâmicas, refletem o ímpeto de um movimento complexo de contestação da ordem neoliberal, envolvendo simultaneamente a crítica abrangente da sociedade e a afirmação da liberdade pessoal e artística.

Em 1966, Farocki realiza seu primeiro filme, *Dois caminhos* (*Zwei Wege*, 1966), para a emissora televisiva SFB, analisando em minúcias uma pintura a óleo religiosa para revelar as relações semióticas que informam a doutrina cristã da salvação. Meses depois, ele dirige um curta-metragem dentro da DFFB, *Todo mundo é um Berliner Kindl* (*Jeder ein Berliner Kindl*, 1966), examinando cartazes e locuções propagandísticas de uma tradicional cervejaria berlinesa e elaborando questionamentos semióticos sobre o imaginário alemão da época. No ano seguinte, ainda no contexto da DFFB, Farocki dirige *O voluntário de campanha* (*Der Wahlhelfer*, 1967), que já apresenta uma construção estético-discursiva bastante inserida na militância de esquerda. À maneira dos filmes de Sander e Petersen, o curta

mostra um percurso de transformação individual associado à conscientização dos estudantes berlineses nos anos 1960. De certo modo, ele realiza um pequeno balanço da arapuca política armada em torno da juventude de então, com a crise da democracia representativa e o sufocamento da atividade partidária. Acompanhamos a trajetória de esclarecimento e sensibilização revolucionária de Harold Loch, um jovem estagiário de advocacia, apoiador do *FDP — Freie Demokratische Partei* (Partido Democrático Liberal), grupo situado no espectro da centro-direita²³. A construção da narrativa, feita de lacunas, cortes bruscos e saltos espaço-temporais, organiza um fluxo de consciência fragmentário, que não deixa de ecoar em outros filmes do período.

Loch atua em Kreuzberg, bairro de classe operária em que os ideais vendidos pelo FDP encontram dificuldade de propagação. No contato com as pessoas nas ruas, ele se distancia do consenso partidário sobre a realidade. As conversas que ele tem ajudam a esclarecer aspectos da vida política no país, além de trazerem conexões com episódios da luta internacional. A câmera alterna dois pontos de vista: um que reflete a perspectiva subjetiva de Loch, em geral com tomadas internas, quando ele entra no bar ou conversa com o candidato político no escritório; outro que acompanha as derivações do personagem nas ruas, com maior objetividade, ao estilo de um cinema direto. *O voluntário de campanha* pode ser entendido, nesse sentido, como uma tentativa de questionamento do caráter externo e arbitrário da gestão partidária e da política convencional (de dentro dos escritórios, por sobre os telhados, alheia à experiência dos cidadãos). Em contraponto a isso, teríamos um ponto de vista mais próximo das ruas, do voluntário que mergulha no turbilhão urbano e estabelece contato com os moradores e trabalhadores do bairro. Essa conjugação dialética de pontos de vista está bem formulada na abertura do curta: a cidade, vista de cima e de fora, é escaneada por uma panorâmica veloz, logo substituída pelo deslizamento da câmera através das ruas, no interior do espaço urbano, em um *travelling* lateral que mostra as fachadas dos edifícios em *contra-plongée*, enquanto o olhar se move como se pertencesse a um passageiro de automóvel [fig. 7 a 9].

²³ Na ficha técnica do Harun Farocki GbR, consta que o filme teria 14 minutos de duração, mas a cópia a que tivemos acesso tem apenas 7 minutos. Por este motivo, evitaremos aqui tirar conclusões mais amplas acerca de sua construção.



Figura 7



Figura 8



Figura 9

Entre esses dois movimentos, um terceiro processo se manifesta com imagens de transição, nem subjetivas nem objetivas, que estabelecem passagens de sentido na estrutura fílmica. É o caso da chaminé ou do mapa, que surgem durante a conversa do voluntário com o candidato, ou dos signos da política partidária apreendidos nas derivas de Loch [fig. 10 a 15]. Em meio ao *travelling* da abertura, um plano curioso invade a experiência de quem percorre a cidade. Vemos três cavaletes da FDP, lado a lado, e por detrás deles, semi-encobertos, os rostos dos candidatos às eleições. É a propaganda política, que absorve, com o falso vértice da imagem publicitária, o olhar da multidão, o *travelling* pela rua, a experiência vertiginosa da cidade. Desde cedo, vemos como Farocki concede atenção aos elementos e suportes da representação midiática (banners, cavaletes, outdoors, cartazes), um tema que ele iria investigar com grande dedicação nos anos seguintes. Além das placas da FDP, há uma do CDU (no plano em que Loch conversa com um jovem operário), um cartaz do SED-W, seção ocidental do Partido Socialista Unificado da Alemanha, que governou a Alemanha Oriental até 1986 (no plano em que Loch distribui panfletos nos primeiros minutos de filme), e um cavalete da FDP que Loch carrega em dois momentos distintos. Por meio da documentação de Farocki, fica evidente a presença ostensiva dos elementos partidários, que tomam posse da paisagem urbana.



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15

Após os planos da cidade na abertura, vemos Loch sentado em uma mesa com garrafas de cerveja, em uma sala decorada com objetos burgueses. Na parede, uma pintura realista mostra trabalhadores comendo em uma mesa, à maneira, talvez, dos comedores de batata de Van Gogh [fig. 16]. A realidade social está distante, emoldurada em um quadro na parede, pendurado atrás do personagem, que se apresenta de frente para a câmera, afirma que tem 26 anos, trabalha como estagiário em um escritório da procuradoria, estuda paralelamente cultura e história árabe, e apoia o FDP. Conta que esteve na Argélia há alguns anos, e lá começou a se interessar pelo desenvolvimento vital dos movimentos de insurgência, sobre os quais estaria escrevendo uma dissertação. No meio da fala, a montagem insere um plano de Loch em pé, diante de uma parede branca, encenando um diálogo político-partidário consigo mesmo, como se estivesse fazendo campanha — ele tira um panfleto do bolso, fala sozinho e gesticula de maneira teatral [fig. 17]. Por ser desprovido de pontos de referência, em um cenário inteiramente branco, esse plano parece representar um espaço mental ou psíquico em que a consciência do militante em

relação à situação política da RFA está vazia. Essa hipótese é reforçada no desfecho do filme, pois Loch é visto no mesmo cenário, mas com uma bandeira da Argélia na parede. Nesse plano final, em vez do ensaio teatral da panfletagem, ele ergue o punho fechado (símbolo tradicional de solidariedade e luta social), como que demarcando uma consciência mais combativa [fig. 18]. De volta à abertura, após a inserção desse plano, o militante fala sobre o candidato escolhido por ele no FDP. A seguir, ele é mostrado distribuindo papéis na rua, interrompendo os passantes para conversar e depositando panfletos no correio de um edifício.



Figura 16



Figura 17



Figura 18

Ao longo das derivas, conversando com os eleitores, Loch abandona a crença ideológico-partidária e adquire outra percepção da realidade social e histórica. Nas calçadas, nos bares e nos espaços públicos, fica nítida a sua dificuldade de estabelecer confiança com as pessoas comuns em torno da política convencional. Ao mesmo tempo, no escritório do FDP, vemos a tendência do partido para enxergar o mundo de uma perspectiva abstrata, fundada na estatística e na publicidade, focada em angariar eleitores. Para o candidato, com quem conversa a portas fechadas, o que importa é abordar as pessoas intensivamente de modo a “ampliar o quinhão do partido”, sem necessariamente considerar as posições específicas. Na mesa do bar, um senhor afirma que votou no SPD em outra eleição, mas o partido ficou grande demais, muito ostensivo, e o mesmo vale para o CSU. Ele explica que agora vem o próximo partido pedir seu voto, também fazendo promessas, mas que ele tem dúvidas quanto ao que vai ser feito de melhor agora. O desapego gradual de Loch em relação à política representativa oficial é refletido, narrativamente, pelo sumiço das referências visuais aos partidos, a partir da segunda metade do filme. A tarefa política atravessa, então,

um outro campo de ação e reflexão, ligado ao pensamento de Fanon e à luta contra-colonial.

Nos minutos finais do filme, o processo de tomada de consciência de Loch encontra um ponto de virada em uma cena que merece atenção. Sentado em praça pública, onde inúmeras pessoas se encontram, especialmente jovens, crianças e mulheres, nós o vemos, de sorriso no rosto, retirar uma fotografia do bolso. A montagem insere a fotografia na tela para que a vejamos: é uma mulher lendo um livro, sentada em uma esteira na calçada, ao lado de uma criança pequena que brinca no chão [fig. 19]. Teriam as crianças que brincam na praça recordado o militante dessa singela cena argelina? A fotografia ativa o processo mnemônico, fazendo a ponte entre presente e passado, e permitindo uma elaboração crítica da experiência. A partir de um elemento pessoal e subjetivo, o filme projeta uma imagem política mais ampla. Vemos Loch mencionar Frantz Fanon, talvez o autor que era lido pela mulher da fotografia, enquanto ele conta a sua história de amor na Argélia. Então, surge uma segunda fotografia da mulher e da criança, no convés de um navio [fig. 20], em um momento que parece ser de despedida ou perda. O entrecruzamento de memória pessoal e história coletiva, acionado pelas fotografias, ecoa no fortalecimento da consciência política do personagem. Com o livro de Fanon em mãos, *Die Verdammten dieser Erde* (*Os condenados da Terra*), Loch se vira de lado para ler a última página [fig. 21]²⁴.

²⁴ Reproduzimos aqui as palavras lidas pelo personagem, em tradução para o português: “A humanidade espera de nós uma coisa bem diferente dessa imitação caricatural e, no conjunto, obscena. / Se desejamos transformar a África numa nova Europa, a América [Latina] numa nova Europa, então confiemos aos europeus o destino de nosso país. Eles saberão fazê-lo melhor do que os mais bem dotados dentre nós. / Mas, se queremos que a humanidade avance um furo, se queremos levar a humanidade a um nível diferente daquele onde a Europa a expôs, então temos de inventar, temos de descobrir. / Se queremos corresponder à expectativa de nossos povos, temos de procurar noutra parte, não na Europa. / Mais ainda, se queremos corresponder à expectativa dos europeus, não devemos devolver-lhes uma imagem, mesmo ideal, de sua sociedade e de seu pensamento, pelos quais eles experimentam de vez em quando uma imensa náusea. / Pela Europa, por nós mesmos e pela humanidade, camaradas, temos de mudar de procedimento, desenvolver um pensamento novo, tentar colocar de pé um homem novo” (FANON, 1968, p. 275).



Figura 19



Figura 20

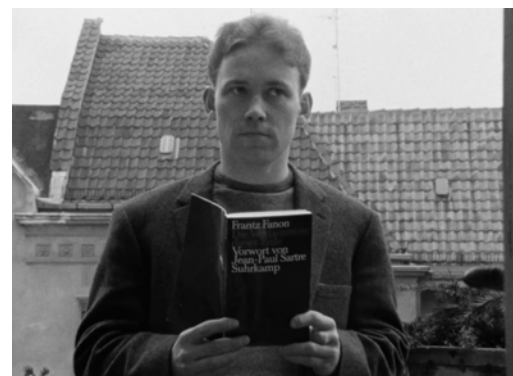


Figura 21

O teor das palavras lidas revela a incorporação, pelo cineasta, do pensamento anti-imperialista e anticolonial, a favor da emancipação das populações do Terceiro Mundo, formulada e realizada segundo as concepções e atitudes autônomas delas mesmas. A escolha do livro de Fanon, portanto, reforça a inserção de Farocki no debate político da época, pois um dos pontos principais que mobilizava os estudantes da Alemanha Ocidental era a oposição ao rearmamento do país e ao seu envolvimento na prossecução de práticas coloniais no âmbito da Otan²⁵. Uma das referências para o debate era justamente o livro de Fanon, publicado na Alemanha pela Surkamp, em 1966, um ano antes de *O voluntário de campanha* ser lançado. É significativo, cabe reiterar, que ao final do filme Loch coloque a bandeira da Argélia na parede, no palco imaginário de sua consciência política, e encare a câmera de frente e de pé, com o punho erguido, cerrado, no gesto emblemático das lutas populares.

O filme seguinte de Farocki, *As palavras do presidente* (*Die Worte des Vorsitzenden*, 1967), também é marcado pelas questões do movimento estudantil, mas adquire uma construção bastante diversa. Com assistência de direção de Helke Sander e direção de fotografia de Holger Meins, o cineasta elabora um panfleto visual irreverente, cheio de ironias, a partir de um jogo lúdico com a prática revolucionária maoísta. O roteiro é baseado em textos de Lin Piao, importante militar e comandante

²⁵ No campo do cinema, há também o filme de Schlöndorff, *Quem se importa*, embora, como já mencionamos, ele seja mais frágil em termos estéticos, mais acomodado no quesito formal. A Guerra da Argélia, central para os debates da esquerda na década de 1960, deu origem a uma exposição organizada pelo SDS em Berlim Ocidental, que viajou por diversas cidades, entre as quais Göttingen, Heidelberg, Frankfurt, München, Braunschweig e Kiel. Na abertura de Frankfurt, o escritor e editor Hans-Magnus Enzensberger afirmou, entre outras coisas, que a Guerra da Argélia estava sendo travada em nome dos alemães, “pelas tropas da Otan, com pontos de apoio da Otan, materiais e verbas da Otan” (ENZENSBERGER, 1986, p. 73).

do Exército Vermelho chinês que seria, posteriormente, acusado de traição, e acabaria morto em circunstâncias obscuras. No filme, uma figura vestida de preto, com o rosto coberto, folheia e arranca páginas de um livro com frases de Mao Tsé-Tung²⁶. Usando as mãos, o personagem dobra o papel em formato de dardo e fixa palitos de dente na ponta, para lançá-lo contra o prato de sopa de um casal [fig. 22 a 24]. As palavras usadas como armas, as páginas do livro arrancadas, articulam teoria e prática, entrando em associação inventiva com o ativismo político.

Farocki aponta que o curta não realiza uma ironia estúpida, nem funciona como mera chacota, mas está ligado às siderações intelectuais do seu ativismo na época (entrevistado no filme *Starbuck — Holger Meins*, 2001). Ele reflete uma reconfiguração interessante das esquerdas, que se distanciaram da visão stalinista e se aproximaram da perspectiva marxista-leninista, e depois, provisoriamente, de uma tendência maoísta, logo submetida a questionamentos. Para além da conexão com Mao, se prestarmos atenção ao casal de burgueses jantando, constatamos que o homem e a mulher usam, na cabeça, sacos de papel com rostos desenhados. É uma referência ao Xá iraniano Mohammed Reza Pahlavi e à sua esposa Farah Diba, que haviam acabado de realizar uma visita oficial a Berlim, em 2/6/1967. O evento gerou, por parte de imigrantes iranianos e de estudantes alemães, protestos brutalmente reprimidos pela polícia, que, na figura do policial Karl-Heinz Kurras (mais tarde absolvido), foi responsável pelo assassinato do militante Benno Ohnesorg. Na ocasião, os manifestantes iranianos vestiam sacos de papel idênticos aos utilizados pelos atores no filme de Farocki. Essas máscaras improvisadas protegiam as identidades dos manifestantes iranianos contra uma polícia cada vez mais truculenta (não apenas a de Berlim Ocidental, mas também a SAVAK, polícia secreta do Irã, que era ativa na República de Bonn). Elas também ironizavam o casal de ditadores iranianos [fig. 25 a 27], sendo usadas por estudantes alemães para afrontar seus antagonistas com uma verve cômica (SLOBODIAN, 2012, p. 111)²⁷.

²⁶ Nos parece imprescindível dizer, ainda que brevemente, que foi no contexto da brutal repressão policial promovida pelo estado da Alemanha Ocidental, próximo à reunificação, que surgiram figuras como os black blocs, cuja iconografia evidentemente partilha alguns elementos com o personagem do filme de Farocki. A literatura a respeito é imensa, por isso nos contentaremos em recomendar uma leitura que nos é especialmente cara: KRØIJER, Stine. “Figurations of the Future: On the Form and Temporality of Protests among Left Radical Activists in Europe”. In: *Social Analysis*, v. 54, n. 3, Winter 2010, p. 139-152.

²⁷ Farocki reconhece a conexão histórica: “Tinha acabado de embarcar para a Venezuela, em 2 de junho de 1967, enquanto o Xá iraniano chegava em Berlim Ocidental. Houve protestos, um estudante foi baleado, e uma nova forma de movimento de oposição surgiu. Tive a ideia do filme enquanto ainda

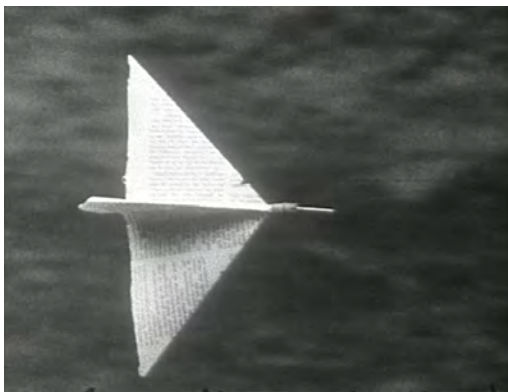


Figura 22



Figura 23



Figura 24



Figura 25



Figura 26



Figura 27

Os historiadores apontam que o episódio da visita do Xá a Berlim, em meio às intensas manifestações contra a Guerra do Vietnã, foi um ponto decisivo para o exacerbamento dos protestos na Alemanha Ocidental, em uma escalada das ações esquerdistas nas ruas que culminaria nos acontecimentos de 1968 (GERHARDT, 2018a; 2016)²⁸. O protesto foi convocado pela CISNU — Confederação de Estudantes Iranianos, com o apoio da *Kommune 1* (formada por dissidentes do SDS), que teria planejado a estratégia dos sacos de papel²⁹. A fim de controlar possíveis

estava a bordo do navio” (Disponível em: <https://www.harunfarocki.de/films/1960s/1967/the-words-of-the-chairman.html>. Acessado em: 2 de dezembro de 2020).

²⁸ Sem esquecer, ao longo dos anos 1960, dos protestos contra o assassinato do líder congolês Lumumba (Cf. WITTE, 2001), e contra a Guerra da Argélia. O pesquisador Kathrin Fahlenbrach (2002, p. 168) se refere ao 2 de junho como um “evento crítico” que produziu, entre as gerações, “uma polarização cognitivo-emocional” por meio da qual “mesmo os estudantes anteriormente indiferentes foram mobilizados, criando a base para uma identidade coletiva de protesto”.

²⁹ O SDS em si não considerava estratégico apoiar os iranianos, pois isso desviaria o foco da Guerra do Vietnã, mote principal dos protestos até então (SLOBODIAN, 2012, p. 103). Não podemos menosprezar a influência de uma série de grupos de contracultura, como o Provo, o SPUR e a Internacional Situacionista, para as ações da *Kommune 1* e de boa parte da militância dos estudantes no período. De fato, seria impossível retrair aqui toda a rede de relações — não apenas as de caráter convergente — entre as teorias e práticas de contestação ao longo da década de 1960. Para citar um exemplo circunscrito, um dos co-fundadores do *Kommune 1*, Dieter Kunzelmann (que mais tarde

atritos, a RFA havia tomado medidas extremas de repressão, desmobilizando os iranianos insurgentes que residiam em território nacional. O governo lançou mão da chamada *Ausländergesetz* (“Lei dos Estrangeiros”), de 1965, para proibí-los de transitar entre as cidades do país durante a visita do Xá. Além disso, eles eram obrigados a se apresentar às autoridades ao menos duas vezes por dia, para garantir que estavam cumprindo a determinação da lei.

Tais imposições sensibilizaram ainda mais os estudantes alemães em relação à situação dos iranianos, evidenciando a cumplicidade da República de Bonn com a repressão policial, em solo nacional e estrangeiro³⁰. As principais manifestações ligadas à visita do Xá podem ser assim resumidas: 1) no dia 1º de junho, uma conferência do intelectual iraniano Bahman Nirumand sobre a situação de seu país reuniu mais de 3 mil estudantes; 2) no dia 2 de junho, cerca de 3 mil manifestantes com sacos na cabeça aguardavam a chegada do Xá em Schöneberg, uma localidade de Berlim; 3) o grupo foi atacado por membros da Savak e reprimido com violência extrema pela polícia alemã; 4) à noite, o Xá e sua esposa haviam planejado assistir a uma apresentação de *A flauta mágica*, de Mozart, na Ópera da cidade; 5) cerca de 4.500 dissidentes iranianos e estudantes alemães estavam presentes, em protesto; 6) eles foram atacados novamente pela Savak e por grupos a favor do Xá, além de reprimidos pela polícia alemã; 7) enquanto tentava fugir, um estudante alemão desarmado chamado Benno Ohnesorg foi baleado na cabeça, e *pelos costas*, por Karl-Heinz Kurras, um policial da RFA (GERHARDT, 2018a, p. 42-45; SLOBODIAN, 2012, p. 101). Os estudantes da DFFB não apenas estiveram presentes nos eventos,

fundaria o grupo *Tupamaros West-Berlin*, ao lado de Georg von Rauch e outros), havia pertencido ativamente ao SPUR, a auto-proclamada ala alemã da IS, que durou até 1965. Um dos episódios de destaque nas ações do *Kommune I*, que contava com Andreas Baader entre seus membros, consistiu em um tipo de *happening* executado durante a ida do vice-presidente estadunidense Humphrey a Berlim Ocidental, em 6 de abril de 1967. Enquanto Humphrey visitava o Palácio de Charlottenburg, a polícia invadiu o edifício do *Kommune I*, nos arredores, e prendeu 11 pessoas, acusando-as de tentativa de assassinato. As reportagens do grupo Springer propagavam que teria havido uma “tentativa de assassinato de Humphrey, desarmada pela polícia criminal” e mencionavam “um ataque composto por bombas elementos químicos altamente explosivos”. Rapidamente, porém, veio à tona que os comunardos tinham apenas bolos de pudim para lançar contra o vice-presidente. O evento, que passou a ser designado de “Atentado a Bomba do Pudim” (*Pudding Bomben Attentat*), foi inspirado em ações do grupo holandês Provo (GERHARDT, 2018b).

³⁰ Como explica Christina Gerhardt (2018a, p. 40-41): “À medida que os estudantes tomaram consciência das medidas repressivas tomadas contra os dissidentes iranianos, durante a visita do Xá, eles ficaram duas (ou três) vezes mais suscetíveis às pressões políticas. Eles perceberam a maneira como os dissidentes iranianos eram tratados no Irã e a cumplicidade da Alemanha Ocidental em fomentar a repressão política, dentro e fora do país, e a represália que os iranianos arriscavam sofrer caso visitassem o Irã ou retornassem para lá”.

como fizeram registros e produziram um documentário intitulado *Berlin, 2. Juni 1967* (1967), com direção de Thomas Gießer e Hans Rüdiger Minow³¹.

Uma primeira consequência dos eventos dessa noite foi a politização cada vez mais intensa dos estudantes alemães, acompanhada de uma percepção acentuada da violência do Estado. Uma segunda foi o entendimento de que a opressão sistemática coordenada pelo estado policial da RFA exigia respostas à altura. Uma das fundadoras da *Rote Armée Fraktion*, Gudrun Ensslin, teria declarado aos gritos, naquela mesma noite: “Esse estado fascista quer matar a todos nós. Temos que organizar a resistência. A violência é a única resposta possível para a violência. Essa é a geração de Auschwitz, não dá para discutir com eles!” (ENSSLIN *apud* AUST, 1985, p. 44). Essa frase ecoa as palavras de Brecht na peça *Santa Joana dos Matadouros*, retomadas por Straub-Huillet no subtítulo de *Não-reconciliados* (*Nicht versöhnt*, 1965), filme que aproxima a RFA do nazismo: “Só a violência serve, onde reina a violência”. Na época, as analogias entre o governo de Bonn e o nazismo se tornaram mais evidentes, ao mesmo tempo que os estudantes passaram a se reconhecer como a nova minoria perseguida (SLOBODIAN, 2012, p. 101). Ao lado de *3000 Häuser* (*3000 casas*, 1967), de Hartmut Bitomsky, *As palavras do presidente* foi o primeiro filme da DFFB a abordar de maneira direta a questão da violência e da organização da resistência, trazendo uma reação frontal à repressão estatal.

Ainda que Farocki, em declarações tardias, relativize seu pertencimento a uma prática revolucionária, basta espiar artigos de sua autoria, publicados em revistas e jornais da época, para constatar que ele levava a questão a sério. Entre 1967 e 1968, o cineasta flertou com as reflexões da guerrilha, seja na esfera prática da revolução cubana e da Venezuela (país que visitou), seja no limiar teórico postulado por Régis Debray (Cf. FAROCKI, 1967a, 1967b, 1967c). Além disso, em artigo publicado na *Filmkritik* 141 em setembro de 1968, intitulado “Die Votze ist kein Radio”, ele elaborou um discurso muito próximo da ideia de revolução cultural (FAROCKI, 1968)³². Os elos delineados entre Farocki e o movimento estudantil nesse contexto

³¹ “O filme incluía relatos de testemunhas e entrevistas espontâneas, fotografias fornecidas pelos manifestantes, e registros fornecidos por jornalistas estadunidenses e ingleses” (GERHARDT, 2017, p. 30). Além disso, o filme de Ulrich Knaudt, citado anteriormente, também incorpora registros filmados desse dia fatídico.

³² Nesse artigo, Farocki escreveu que “as táticas revolucionárias concentram seus golpes nos elos mais fracos”, ao descrever a “base da revolução cultural” nas escolas e universidades da Alemanha Ocidental. “Os estudantes não querem mais assimilar hábitos que ajudam a reproduzir o *status quo*. No contexto da educação, o cinema não pertence àqueles que o fazem, mas àqueles que o vêem. A teoria pedagógica já começou a desenvolver modelos para transcender o fluxo hierárquico da informação do

vêm ao encontro do nosso ponto de partida: o filme de Sander contra o grupo Springer, em que Farocki participa como ator, interpretando, agora sabemos bem, a si mesmo, em seu próprio papel de militante.

Entrecruzada à politização acentuada dos estudantes e aos debates sobre a questão da violência, houve uma terceira consequência do episódio de junho, talvez a mais importante no que concerne às reflexões em torno do cinema e às táticas de comunicação dos cineastas alemães da DFFB. A mídia corporativa, como dissemos, era motivo de preocupação crescente, já que ela condenava as ações das esquerdas e distorcia os elementos das lutas emancipatórias. Em 1968, Ulrike Meinhof participou de um debate televisivo transmitido pela rede pública SFB, com o tema “APO, democratas melhorados ou anarquistas?”³³. Ela era a editora e representante da revista *Konkret*, a mais influente publicação da esquerda alemã nos anos 1960 e no início dos 1970. APO, recordemos, é a sigla para designar *Außerparlamentarische Opposition* ou “Oposição Extraparlamentar”, uma frente composta por estudantes para organizar ações de protesto, trazendo posições críticas e combativas em relação às instituições. Os estudantes, reunidos para subverter a ordem estabelecida pelo estado capitalista-liberal, desejosos de criar uma sociedade mais livre, favoráveis à redução dos armamentos e ao investimento em educação, eram eles democratas superiores ou meramente anarquistas? Evidentemente, o tema do debate, colocado nesses termos, parece tendencioso e movediço. Ao comentar as imagens da visita do Xá, em 2 de junho de 1967, Ulrike Meinhof afirma:

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

professor ao estudante. O cinema pode superar esse aspecto no campo da educação. O cinema pode aprender com as escolas e usurpar pedaços da indústria cultural e de entretenimento, a fim de educar”. Ao propor a integração do cinema em projetos progressivos de educação política e até mesmo de “revolução cultural”, Farocki convocou os editores da *Filmkritik* a assumirem um papel ativo no “processo de mudança radical” em curso no cinema e na televisão. Os usos variados da noção de revolução cultural por um cineasta ativista, da provocação à proposição sistemática, além das diferentes respostas ao seu filme, apontam a diversidade com a qual a nova esquerda da Alemanha Ocidental recebeu o vocabulário maoísta.

³³ Participando do debate, com ela, estavam Herbert Hausen (da SFB), Eberhard Koerting (da rádio RIAS), Jürgen Engert (do jornal *Der Abend*, de Berlim Ocidental), Wolfgang Lefevre (líder estudantil e ideólogo da SDS, a União dos Estudantes Socialistas da Alemanha) e Carl Guggomos (representante da publicação socialista *Berliner Extradienst*).

Ao comentar trechos de *A visita do estado policial (Der Polizeistaatsbesuch — Beobachtungen unter deutschen Gastgebern, 1967)*, de Roman Brodmann, ela relata as violências cometidas pela polícia alemã contra os estudantes que protestavam durante a visita do Xá em Berlim. Os cinco mil policiais mobilizados pelo governo não apenas deixam os iranianos favoráveis ao Xá baterem nos estudantes, como também passam a atacá-los. Como afirma a narração, “[a polícia] ataca os manifestantes, mas evita os agressores iranianos”. A voz de Ulrike intervém para dizer que naquela noite, a televisão berlinesa reagiu da mesma maneira, criticando os manifestantes, mas não a polícia. Ela aponta que as imagens filmadas contradizem as afirmações do narrador televisivo, desarmando, portanto, a pretensa aparência da neutralidade jornalística. Segundo Ulrike, sublinhemos, “a televisão apresenta os fatos como Springer faria”. A narração, que ecoa de maneira estranhamente familiar no tempo presente, afirma que “houve confrontos e, em meio à agitação, é compreensível que a polícia tenha escolhido ser firme, talvez até um pouco excessiva”³⁴. Ulrike continua a disputar o sentido do que é mostrado. Ela afirma: “Nesse dia, entendemos que a liberdade no nosso Estado é expressa por cassetetes, e a liberdade de imprensa foi a versão encontrada por Springer para justificar as cacetadas”. Ao final do trecho, vem o relato do assassinato de Benno Ohnesorg, mas o responsável não é citado, seja o oficial da polícia ou a repressão estatal³⁵.

As declarações de Ulrike são densas e complexas, adaptam-se constantemente, e com grande inteligência, às necessidades de comunicação de cada momento, bem como às possibilidades de intervenção política nas mídias de massa. Há uma forte consciência de que era preciso ocupar as rádios, os canais de televisão, as páginas impressas, todo e qualquer meio de comunicação, para alcançar mais pessoas. Cabe

³⁴ Ecoando aqui no ano de 2020, conhecemos esse tipo de dispositivo, as palavras de William Bonner, Fátima Bernardes, Renata Vasconcellos, Patrícia Poeta, apresentadores da Rede Globo de Televisão, dizendo sempre, no mesmo tom, palavras semelhantes, legitimando a violência do Estado.

³⁵ Em outro momento, Ulrike afirma: “O engajamento não pode ser dividido. É por isso que Springer fala de engajamento e a imprensa provinciana adora que os jovens sejam engajados. Mas todos dizem que depende da causa que é defendida. Estamos buscando uma resposta para essa questão. Defendemos uma racionalidade humana. Nosso engajamento não é direcionado, como tem sido dito, contra a guerra em geral, mas sim em favor daqueles que querem se libertar do terror e da violência. Se o único meio para isto é a guerra, então defendemos a guerra [...]. Não acho que a rua é o melhor lugar para que alguém expresse suas opiniões. Mas, se não houver outra solução, se não houver espaço na televisão, para que alguém se expresse uma ou duas vezes por semana, se não houver espaço nos milhões de jornais do grupo Springer, e se, quando alguém deseja debater com o público, as reuniões são proibidas, as condições não são dadas, e as manifestações também são proibidas... Assim, o congresso desse final de semana sobre o Vietnã provavelmente vai ser proibido também. Então, considero muito democrático, se continuamos, apesar dessas interdições, a protestar nas ruas, o único espaço público que nos resta”.

ressaltar, em sua participação no programa da SFB, a disparidade entre o poder de ação política dos estudantes e o esmagador monopólio dos meios de comunicação, tal como mostrado no caso Axel Springer. Com formação marxista, leitora de Sartre, Adorno e Lukács, Ulrike sintetiza bem a visão das esquerdas, na época, de que as mídias deviam ser enfrentadas como instrumentos de *manipulação social*³⁶. Tal palavra, presente no título do curta-metragem de Sander, coloca como tarefa da militância quebrar o pacto reinante da representação da realidade, construído pelos meios massivos de comunicação, na mão de verdadeiros oligopólios. Esse era um dos pontos centrais para os estudantes em 1968: denunciar o conluio entre as instituições ditas democráticas — imprensa, empresas, parlamento, polícia — e romper a alienação da sociedade em relação a sua própria situação. Ulrike resume isso de modo emblemático: “Quando os estudantes tomaram as ruas, descobrimos a verdade sobre o Irã e a verdade sobre o nosso Estado”.

Gradualmente, essas questões transformam a perspectiva marxista e anti-ilusionista (que, com base na noção de alienação, fundamentava as políticas da forma até então), engendrando outras propostas fílmicas de desconstrução³⁷. Além disso, o questionamento político dos modos de produção e distribuição convencionais resultou em um impulso peculiar de coletivização no meio cinematográfico. Ecoando iniciativas europeias, como o Grupo Medvedkine e o Grupo Dziga Vertov, os cineastas da DFFB buscaram compreender de que modo o cinema poderia fortalecer a luta política. É a formulação de Godard, no texto “Que faire?”, de 1970, inspirado em Lênin: “1. Devemos fazer filmes políticos; 2. Devemos fazer filmes *politicamente*”. Antecipando tal perspectiva, Farocki havia escrito na revista *Film*, em 1968, por ocasião de um projeto de cinema direcionado para estudantes de engenharia: “Se vamos falar de cinema político, [...] então devemos falar do trabalho político a partir do qual ele surge e no qual ele se situa” (FAROCKI, 2020b, p. 93).

³⁶ Mas não apenas: cabe considerar, por exemplo, as reivindicações de Hans Magnus Enzensberger, que se ligam ao repertório de Benjamin e Brecht, bem como algumas atualizações posteriores, como as ponderações de Oskar Negt e Alexander Kluge (1993), no livro *Öffentlichkeit und Erfahrung* [“Experiência e esfera pública”].

³⁷ Como sugere Elsaesser, ao fazer um retrospecto do cinema inspirado por Brecht, as práticas cinematográficas que se contrapunham às narrativas ilusionistas e naturalistas focavam, principalmente, os elementos simbólicos. A partir do momento que os cineastas passam a atentar para registros mais ligados ao imaginário, esse aspecto se complexifica, congregando um campo ampliado de manifestações subjetivas e sociais (ELSAESSER, 1985). Além disso, veremos que Farocki, trabalhando para a televisão estatal ao longo da década de 1970, dirigiu vários filmes que se colocam em oposição frontal ao modelo de representação usual do meio.

Uma manifestação concreta de renovação da tarefa cinematográfica no âmbito berlinense ocidental foi a criação do Gruppe 3 (Grupo 3), coletivo composto por estudantes engajados que haviam participado de um seminário ministrado por Otto Felix Gmelin, como resposta aos acontecimentos do 2 de junho (GERHARDT, 2017, p. 30; TIETKE, 2019). De acordo com Felix Tietke (2019, p. 106), “a ideia básica do grupo era juntar os orçamentos de produção [universitária] e os equipamentos dos estudantes, para que eles pudessem responder com agilidade aos acontecimentos”. Diferentemente das dinâmicas jornalísticas convencionais, pautadas pela cobertura contínua e ininterrupta dos eventos, o Gruppe 3 almejava testar as possibilidades experimentais do documentário (TITKE, 2019, p. 106; GERHARDT, 2017, p. 30). Para eles, o cinema devia partir de uma série de objetivos preliminares, definidos no debate coletivo: “Como conceitualizar filmes educacionais? Como filmar slogans políticos? Como construir cenas que se afirmam como documentárias, isto é, até que ponto a documentação pode ser ficcionalizada? Como se endereçar a diferentes grupos?”³⁸. Essas eram algumas das questões que moviam o Gruppe 3, formado, dentre outros, por Bitomsky, Farocki, Thomas Hartwig, Ulrich Knaudt, Jean-François Le Moign, Meins, Skip Norman, Sander, Günter Peter Straschek e Christian Ziewer³⁹.

³⁸ Cf. “Arbeitsprogramm Gruppe 3”, cinco páginas datilografadas. Deutsche Kinemathek Schriftgutarchiv, Produktionsakte Gruppe 3, N24344_dffb (citado em TIETKE, 2019, p. 106).

³⁹ Outros exemplos de organização coletiva do cinema da Alemanha Ocidental, à época, são o grupo Xscreen, fundado em 1967 na cidade de Colônia, e a Hamburg Filmmakers’ Cooperative, fundada na primavera de 1968, em referência à Filmmakers’ Co-op, de New York, e inspirada pela visita de P. Adams Sitney à Alemanha em 1967. Em Frankfurt, o Projektgruppe Schülerfilm foi fundado por Holger Meins, Michael Lukasik e Günter Peter Straschek, em associação com o Centro de Ação para Estudantes Indendentes e Socialistas (*Aktionszentrum Unabhängiger und Sozialistischer Schüler*), um dos principais grupos de politização da juventude. Em 1969, dezoito estudantes da DFFB, inclusive membros do Gruppe 3, fundaram o Rosta Kino, coletivo de distribuição, destinado a expandir a influência dos filmes políticos. Cabe reter, em todos os casos, a preocupação das esquerdas insurgentes com as formas de debate e de circulação midiática instituídas pelas grandes corporações. Como afirma Timothy Scott Brown (2019, p. 44): “Os cineastas estudantes [da DFFB] ficaram especialmente envolvidos no conflito crescente entre o movimento estudantil e a imprensa do grupo Springer. O caso Springer se encontra no coração de um amplo e fervoroso debate sobre o estatuto das mídias de massas na Alemanha Ocidental. O quase monopólio que o império midiático de Axel Springer usufruía, especialmente na Berlim Ocidental, era alvo de uma ampla condenação que envolvia não apenas os estudantes radicais, mas também sindicalistas, jornalistas liberais, intelectuais e clérigos, unidos pela visão de que a concentração de tanto poder nas mãos de um homem trazia um problema para uma democracia dedicada à pluralidade de opiniões. Para o movimento estudantil, em especial, a imprensa do grupo Springer exemplificava o problema da manipulação das mídias de massas colocado pelos pensadores da Escola de Frankfurt, como Theodor W. Adorno, Max Horkheimer e Herbert Marcuse. Já em 1962, Hans Magnus Enzensberger, editor da influente revista *Kursbuch*, havia tomado de empréstimo a ideia de “indústria cultural” de Adorno e Horkheimer para elaborar seu conceito de “indústria da consciência”, termo que sugere um condicionamento maior da consciência, sobretudo através da imprensa e das mídias de massas. O problema da concentração da imprensa aparecia regularmente na revista de Enzensberger, *Kursbuch*, desde a sua fundação em 1965”.

* * *

O primeiro programa coletivo proposto pelo Gruppe 3 foi o enfrentamento da concentração e da manipulação da imprensa, no caso do grupo Springer (TIETKE, 2019, p. 106). Esse é o contexto de gestação dos filmes da DFFB mencionados anteriormente, e também do curta inacabado de Meins. A incursão desses jovens cineastas alemães na realidade social do país, portanto, demonstra uma organização enérgica e coordenada do cinema como veículo de resistência. Para eles, as imagens encontrariam seu valor no contato crítico com o mundo, em oposição à violência estatal e ao poderio econômico que promove exploração. *Quebrem o poder dos manipuladores* é exemplar: se o cinema, em geral, traz os nomes da equipe sobrepostos a um fundo vazio ou uma imagem estilizada, em cartelas que já são parte do artifício de alienação, no curta de Sander, em um gesto de questionamento das fronteiras usuais entre arte e realidade, as alcunhas dos colaboradores surgem sobre o asfalto, grafadas concretamente no espaço da rua.

Sander conta que foi no seio do movimento estudantil em emergência nos anos 1960, participando de grupos de estudo e palestras, que ela percebeu com clareza que o conteúdo dos jornais não é simplesmente “informação”, podendo ser editado, comentado e distorcido para servir a certos interesses (SANDER, 1975). *Quebrem o poder...*, forjado nas campanhas da APO (oposição extraparlamentar), particularmente naquela direcionada contra a manipulação midiática do grupo Springer, repercute elementos importantes do trabalho político dos estudantes na época. O filme ajuda a iluminar as bases militantes dos cineastas da DFFB, bem como a postura de contestação assumida desde cedo por Farocki e seus colegas contra as formas hegemônicas de representação. O centro orbital da narrativa é um protesto real contra o grupo Springer, organizado como um gesto de infiltração, parte de uma ação mais ampla de militância estudantil. A cineasta obteve permissão de filmagem para registrar o baile anual da imprensa alemã, em 15 de janeiro de 1968, com uma cota de três credenciamentos⁴⁰. Junto a Farocki (som) e Skip Norman (câmera), ela mesma se dirigiu ao local da luxuosa celebração, onde se reuniam os patrões da mídia corporativa nacional. Sander e Farocki, posicionados atrás da mesa de Axel Springer (estando esse último acompanhado por seus assecclas Peter Boenisch e Peter Tamm),

⁴⁰ Informações disponíveis na página do Harun Farocki GbR. Disponível em: <https://dffb-archiv.de/dffb/brecht-die-macht-der-manipulateure>. Acessado em: 2 de dezembro de 2020.

levantaram uma faixa com a inscrição: “USE O DINHEIRO PARA FAZER POLÍTICA, USE A POLÍTICA PARA FAZER DINHEIRO”⁴¹. Rapidamente, os jovens foram expulsos do baile e, acusados de perturbar a ordem, acabaram presos, ficando sob custódia durante aproximadamente cinco horas (CONRADT, 2021).

Antes e depois dessa intervenção no baile, o filme desenrola reflexões que explicitam o jogo de manipulação do poder na Alemanha Ocidental — um conluio entre corporações midiáticas, grupos econômicos e figuras políticas. Desse modo, ele expressa um estado de coisas intolerável, que legitimaria a tarefa assumida pela militância de subverter a realidade. Nos sete minutos iniciais, após o presidente declarar que é leitor do *Die Welt*, vemos cenas que trazem figurões de negócios discutindo os rumos da Alemanha, mencionando negociatas com a imprensa e o governo [fig. 28 a 30]. Os leitores do *Die Welt*, jornal de elite do grupo Springer, são os manipuladores, enquanto os leitores do *Bild*, tablóide popular do mesmo conluio midiático, são os manipulados. Várias das questões mencionadas pelos empresários estão ligadas às tensões e reivindicações do movimento estudantil: a tentativa de usar a imprensa para eliminar os protestos de esquerda (com menção a Rudi Dutschke, importante liderança estudantil da época); o medo quanto à participação crescente dos operários nas ações políticas; o pacto entre as forças públicas e privadas; e a aversão aos comunistas (os empresários chegam a elogiar o nazismo, dizendo que em Berlim contra-atacaram os comunistas). As manchetes e os trechos de notícias que os personagens lêem — extraídas de exemplares originais do jornal — refletem os interesses dos empresários. Quando se referem aos acenos de Klaus Schütz, prefeito de Berlim Ocidental, ao capital privado, as manchetes são acompanhadas pela voz *over* de Farocki, que pontua: “Assim escreveu o *Die Welt*, no dia seguinte”. Nesse jogo narrativo, o conluio corporativo com o poder público adquire precedência em relação às notícias impressas, delineando um curto-circuito entre a representação da sociedade pelas mídias e as negociatas dos poderosos.

⁴¹ A cena filmada por Norman, posicionado do outro lado da sala, infelizmente ficou desfocada, pois deve ter sido difícil agir sob a vigilância dos seguranças e policiais. Nesse sentido, é mais importante ainda que compreendamos com atenção o gesto insurgente dos cineastas.



Figura 28



Figura 29



Figura 30



Figura 31



Figura 32



Figura 33

Após retratar o *Die Welt*, jornal direcionado para as elites, o filme inicia a descrição do outro jornal, o *Bild*, “lido por mais de 10 milhões de pessoas todas as manhãs” [fig. 31 a 33]. Na condição de tabloide popular do grupo Springer, ele mistura, à sua tendenciosa visão de mundo, uma linguagem moderna e elementos de entretenimento e cultura, camuflados por uma aparência de fidelidade à vida real. Nas cenas subsequentes, os diagramas raciocinativos desenhados por Farocki no chão da rua explicitam as distorções e os truques jornalísticos, sintetizando o discurso do *Bild* diante de algumas situações. Por exemplo, quando os investimentos são retirados de Berlim Ocidental, os diagramas explicam que o *Bild* apela ao povo por solidariedade; quando os estudantes começam a tomar consciência da situação, o *Bild* os chama de “tolos e subversivos”, demandando um homem forte; quando os operários resistem aos cortes de salário, o *Bild* fomenta o nacionalismo industrial.

Cada diagrama é separado do diagrama seguinte por momentos de encenação que repercutem dramaticamente as manipulações do grupo Springer. Certa cena, que mostra um conflito no bar entre um estudante e um operário, expressa a desarticulação entre os oprimidos. Em outra, o operário, fazendo a barba ao lado da esposa, proclama sua aversão aos estudantes “radicais”, em uma espécie de eco da cena do bar. No espaço da casa, há dois fatores adicionais: a desigualdade de gênero, pois o marido demonstra descaso pelo trabalho doméstico, e a violência da mulher

contra a criança. Enquanto são manipulados pelos poderosos, os vulneráveis atacam uns aos outros. Por fim, na passagem de cada diagrama para o seu bloco de encenação correspondente, há uma intervenção crítica da voz *over* que visa denunciar o engodo da imprensa. Por exemplo, quando o *Bild* apela ao povo por solidariedade, a voz *over* sugere que o jornal pretende, na verdade, encobrir a crise. Quando o *Bild* difama os estudantes, a voz *over* explica que ele deseja criar um inimigo interno, para legitimar o autoritarismo.

Começa a surgir a questão da resistência política, da necessidade de organização e combate por parte dos oprimidos. No chão da rua, Farocki escreve que quando os estudantes tomam consciência da sua situação na sociedade, o *Bild* fala sobre “Rudi, o Vermelho”, fabricando um inimigo. Uma disputa de discursos e sentidos. A voz *over* afirma que, na realidade, isso significa o despertar da resistência, e que o grupo Springer está empenhado em difamar tal resistência. O próprio Rudi Dutschke, liderança do SDS, aparece em cena para explicar o “encobrimento da crise”, bem como designar os centros de manipulação que devem ser neutralizados⁴². Até o desfecho do filme, Farocki desenha outros quatro diagramas que, associados à voz *over*, continuam a assinalar a difamação e a criminalização dos estudantes pelos jornais. O filme aborda a violência convocada e incentivada pelo magnata Axel Springer contra os jovens de esquerda, fazendo com que o desenvolvimento da força seja a única resposta possível.

O último diagrama, com efeito, associa a caça às bruxas promovida pelo *Bild* à tentativa de assassinato de Rudi Dutschke pelo ativista de extrema-direita Joseph Bachmann, na páscoa de 1968. Após terminar de escrever, Farocki retira os sapatos e os deixa no chão, cada um em um círculo de giz vazio, em referência a uma fotografia da cena real do crime [fig. 34 a 36]. Esse episódio, que gerou grande comoção na época, deixou nítido para os estudantes o papel nocivo da mídia corporativa e dos veículos de extrema-direita, ao fomentarem a violência contra as esquerdas. Em julgamento, indagado pelo juiz se conhecia Dutschke, o assassino Bachmann declarou

⁴² A cena foi gravada numa reunião preparatória para o tribunal contra o grupo Springer, organizado pela *Kritische Universität* (Universidade Crítica), e estabelecido de maneira autônoma pelos estudantes, em 1967. O evento, que seria realizado no dia 1º de fevereiro de 1968, na Universidade Técnica, contava com a participação do SDS e constituía uma resposta às representações distorcidas do grupo Springer acerca dos movimentos esquerdistas nas ruas, como ficara patente no caso da visita do Xá. Contando com a presença de aproximadamente 1.750 pessoas, “professores, estudantes e jornalistas apresentaram pesquisas que documentavam como as mídias corporativas representavam sistematicamente os movimentos sociais de maneira enviesada” (GERHARDT, 2018a, p. 79).

que sim, que o conhecia pelas imagens dos jornais, acrescentando que retirava as suas informações do tablóide *Bild*. Poucos dias antes da tentativa de assassinato, o *Bild* havia publicado uma matéria que incitava a população a “capturar” os “líderes da gangue” da esquerda. No dia da tentativa de assassinato, Bachmann carregava um exemplar do *National-Zeitung*, outro jornal, com imagens de Rudi na capa e a manchete: “Parem Dutschke agora! Do contrário, haverá uma guerra civil!” [fig. 37].

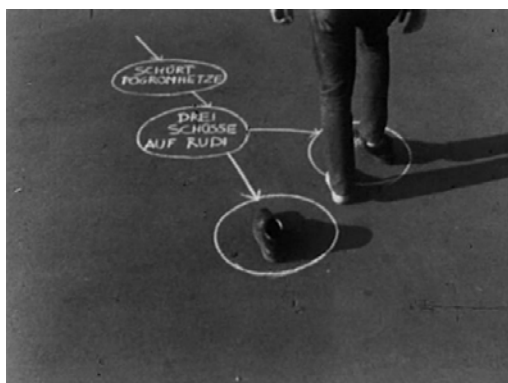


Figura 34

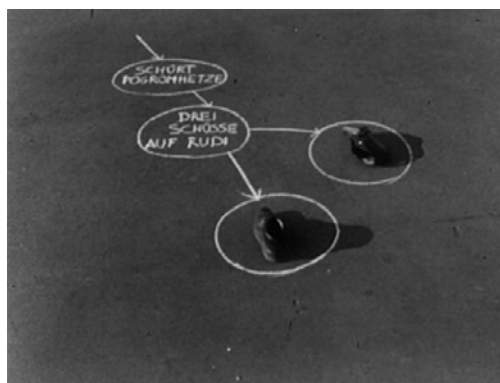


Figura 35



Figura 36



Figura 37

Como formula Sander, “se antes a questão era provar a coincidência de interesses entre o grupo Springer e os poderes econômicos, [...] com a tentativa de assassinato de Rudi Dutschke [...] essa conexão se tornou demasiado clara”⁴³. O filme acaba por transbordar a pesquisa e agitação contra o grupo Springer, e por propagar uma vontade mais ampla de abolir as formas de opressão, trazendo imagens de

⁴³ Texto de Helke Sander (2020), publicado no site da cineasta.

mulheres e suas reivindicações⁴⁴. A resposta final, sugerida no derradeiro diagrama que Farocki desenha, é a tarefa de “derrubada do sistema social”, conforme afirma a voz *over*, enquanto lemos no chão uma referência às estruturas antiautoritárias criadas por mulheres, operários, alunos e estudantes. Assim como os demais filmes do Gruppe 3, *Quebrem o poder dos manipuladores* adota uma postura de combate e mobilização, forjada no contato político com as ruas de Berlim Ocidental, contagiada pela energia militante. Sander chega a mostrar registros dos estudantes que atacaram a sede do grupo Springer, quebrando vidraças e incendiando carros, logo após a audiência na *Technische Universität*. Ela mesma aparece discursando, e sua fala rima com aquela proferida por Farocki em *Wochenschau I*, esclarecendo bastante sobre os objetivos do Gruppe 3:

Nós, cineastas, temos documentado a luta dos estudantes contra a máquina de manipulação do grupo Springer. Mas nosso filme não quer apenas documentar, mas também agitar. Nós cansamos de fingir que existe algo como um relato objetivo. A representação do nosso movimento deve ser uma prerrogativa dos seus participantes. A solidariedade nos transformou. Essa transformação está refletida no nosso modo específico de trabalhar. Para que nossos filmes se transformem, os meios de produção precisam se transformar. Nosso filme sobre o grupo Springer utiliza novas estruturas de comunicação, mas também novos meios de produção. Só podemos ganhar a luta contra o grupo Springer se mudarmos nosso modo de trabalhar. Queremos possuir os meios de produção. Os alunos e professores lutam por escolas antiautoritárias, os operários e aprendizes lutam por uma participação nos meios de produção, as mulheres lutam para se libertarem da servidão econômica, da vida de segunda categoria e da separação entre trabalho e produtividade. Embora não participemos diretamente, nossas câmeras também constituem ativismo, porém em um nível técnico e químico.

Durante a audiência contra o grupo Springer, cabe ainda mencionar, foi exibido um curta-metragem de Holger Meins que endossava a postura de combate e a resistência corajosa contra a mídia corporativa (BROWN, 2019, p. 45). Silencioso, com três minutos de duração, *Como fazer coquetéis molotovs* (*Herstellung eines Molotow-Cocktails*, 1968) consistia em um pequeno manual para fabricação e uso do referido explosivo no âmbito da luta de esquerda. Ao final do filme, Meins mostrava uma caixa de fósforos em cima do livro *Revolução na revolução*, de Régis Debray, e,

⁴⁴ A trajetória de Sander demonstra um reconhecimento crescente dos modos de cerceamento das mulheres na sociedade, uma prática reproduzida inclusive pelos camaradas homens dentro do círculo da SDS. A cineasta foi figura importante na construção dos primeiros grupos de trabalho de mulheres dentro da militância alemã, além de ter feito filmes muito relevantes que se associam às questões das mulheres na RFA.

a seguir, a sede do grupo Springer na rua *Kochstraße* — um alvo possível para lançar o coquetel⁴⁵. As vidraças quebradas, por sua vez, são citadas por Farocki e Knaudt em seus filmes contra o grupo Springer, que guardam uma relação de parentesco com *Quebrem o poder dos manipuladores*.

Esse é um dos elos entre as obras do Gruppe 3 e a tradição mais insubmissa do cinema de esquerda europeu na época, sendo que vários dos filmes de Godard e Gorin no Grupo Dziga Vertov trazem instruções similares de luta e combate, inclusive de como fabricar coquetéis molotovs⁴⁶. Tais projetos estéticos, voltados para a tarefa política, buscam aumentar a consciência dos estudantes e propagá-la para outros setores da sociedade, como os operários⁴⁷. Essa disposição de uma arte militante, que guarda afinidades também com o cinema de Chris Marker, foi bem formulada em um momento crucial de *Vento do leste*, com a presença de Glauber Rocha na encruzilhada: “O cinema materialista só surgirá quando atacar, em termos de luta de classes, o conceito burguês de representação”. No filme de Sander, um paralelo disso está nos diálogos entre ela, Farocki e Knaudt, atravessados por citações de Brecht e El Lissitzky [fig. 38 a 49]. Dentre as questões apresentadas, está a busca por imagens que não reforcem a ideologia dominante, bem como o desejo de contra-atacar a ordem consensual das mídias, em particular a estética televisiva (que Knaudt descreve, lendo uma pesquisa). A conversa dos três reforça a necessidade de se articular arte e política, a fim de romper com as falácias da representação burguesa ou, em outras palavras, *quebrar o poder dos manipuladores*, isto é, as condições que favorecem a dominação e a alienação.

⁴⁵ *Como fazer coquetéis molotovs*, considerado perdido, foi “reconstituído” muitos anos depois, em um curso ministrado por Farocki na DFFB. Tal reconstituição pode ser encontrada aqui: https://www.youtube.com/watch?v=iczvwyzM_EQ.

⁴⁶ Casos como *A chinesa* (1967), *Vento do leste* (1970) e *Lutas na Itália* (1971).

⁴⁷ Outro fato que reforça o elo do Gruppe 3 com a militância é que em 1968 Farocki lançou um curta de 4 minutos intitulado *Drei Schüsse auf Rudi* (*Três tiros em Rudi*). Ele reuniu todas as cenas do filme de Sander nas quais ele aparece desenhando no chão, até que no final ele retira os sapatos, que ficam “circulados”, em uma citação da cena do crime. Em um texto recente, Sander (2020) se declara chateada por nunca ter sido consultada ou creditada em relação a esse filme, que foi simplesmente adicionado à filmografia de Farocki. Ela aponta, com razão, a prática sistemática da história do cinema e da arte de apagar os nomes das mulheres, não obstante a longa amizade e parceria entre os dois. No que toca ao nosso argumento, sem menosprezar os questionamentos de Sander, a atitude de Farocki de isolar os fragmentos em um filme autônomo, e de dar uma resposta direta ao acontecimento, demonstra uma preocupação constante com as mídias e com as pautas políticas da época.



Figura 38



Figura 39



Figura 40

Os filmes do Gruppe 3, podemos dizer, são experimentos brechtianos que buscam, como sugere Günther Anders (1962), “apresentar [...] experimentos úteis”, propícios ao aprendizado sobre o mundo e ao fortalecimento da luta social. Ao espírito de Brecht, *Quebrem o poder...* fornece um modelo de arte pedagógica que não visa “instruir” o público, mas sim os seus atores (e autores), num processo de aprendizagem em grupo⁴⁸. Além do nível elevado de consciência política, o ato de fazer um filme se torna, para os estudantes alemães, um processo de reflexão ativa sobre o mundo e o cinema. Ao final do filme, enquanto vemos fotografias da fachada da sede do grupo Springer, além de plantas arquitetônicas de cada andar, Sander toma a palavra para explicar o que foi aprendido no experimento: a necessidade de transformar as estruturas, modificar a vida cotidiana, combater o capitalismo e defender a educação popular, em prol da compreensão crítica das manipulações midiáticas. Acompanhamos a utopia figurada de uma nova sociedade, ecoando nas vozes dos jovens alemães que, nas ruas, entoam a Internacional em uníssono, e de punhos erguidos. *Quebrem o poder...*, representando as práticas do Gruppe 3, é a lição viva de um cinema inventivo associado às lutas de esquerda, no intuito de conscientizar as pessoas sobre o estado das coisas Berlim Ocidental e de encontrar formas de resistência. O debate, focado no Grupo Springer, aborda de maneira crítica os esquemas de dominação da realidade pelas mídias de massa, bem como as possibilidades de seu enfrentamento por meio do cinema.

* * *

A nosso ver, o filme de Sander, com alta engenhosidade estética, adquire um único *semblable* à altura no conjunto das produções do Gruppe 3. Farocki, como

⁴⁸ Como brinca o poeta André Vallias, o termo “Lehrstück”, que significa “peça didática” ou “peça letiva”, poderia ser traduzido poeticamente como “co-letivo”.

mencionado, dirigiu seu próprio filme sobre o caso Springer, em 1968, com Sander na assistência de direção, Norman na câmera e Knaudt no som. É a mesma equipe de *Quebrem o poder dos manipuladores*, reforçando o caráter coletivo da obra e a união do grupo. *Os jornais deles* mantém uma atitude de tomada de consciência quanto aos efeitos das mídias na sociedade, ao mesmo tempo em que elabora gestos de contra-dominação, que não se resumem à prática política nas ruas, nem à tradução dos impulsos de luta para a tela. Eles consistem, antes, em operações imagéticas que profanam as representações da imprensa corporativa, problematizando sua presença no mundo e subvertendo, simbolicamente, sua hegemonia⁴⁹. Além disso, comparado aos demais filmes do Gruppe 3 e da DFFB, o curta traz um elo mais enfático entre a causa doméstica dos estudantes e a luta internacional das esquerdas, dimensões elaboradas por meio da articulação gradual de certas imagens e palavras.

Os jornais deles, ao enfrentar a dominação do grupo Springer na sociedade alemã, busca articular a luta dos militantes de esquerda em Berlim Ocidental à resistência vietcongue na Ásia. Nesse sentido, Farocki repercute um gesto crucial que Godard formulou e preconizou no episódio “Câmera-olho” (“Caméra-œil”), do filme coletivo *Longe do Vietnã* (*Loin du Vietnam*, 1967). Em vez de ir ao Vietnã para filmá-lo com um pretense ato de solidariedade (considerando, também, que seu visto não havia sido liberado), o cineasta francês medita que era preciso se deixar invadir pelo Vietnã, a fim de compreender o lugar que ele ocupa em nossas vidas diárias⁵⁰. A tarefa do artista militante não seria produzir novas imagens do Vietnã, por mais políticas que elas possam parecer, mas sim pensar o Vietnã em seu próprio contexto, isto é, na realidade de cada militante, combatendo o exercício do poder que sufoca o aqui e o agora, e reconhecendo sua conexão com as violências que se repetem em outros tempos e lugares.

Na narração de “Câmera-Olho”, Godard oferece quatro analogias globais, que exemplificam sua proposta: 1) se você estiver na Guiné, será contra o Português; 2) se você estiver em Chicago, estará a favor dos negros e contra o estado policial; 3) se

⁴⁹ Cabe reforçar que os filmes realizados neste período pelo grupo da DFFB constituem uma tentativa de imbricação bastante singular, pela via estética, entre a teoria e a prática da revolução. Farocki, sem dúvida, levará consigo algo dessa crença de que o pensamento e a estética do cinema configuram, por si só, uma forma de intervenção no mundo.

⁵⁰ A argumentação completa de Godard é a seguinte: “Como diretor, a melhor coisa que posso fazer pelo Vietnã é, em vez de tentar invadi-lo com um tipo de generosidade que necessariamente force as coisas, deixar que o Vietnã nos invada e nos faça compreender o lugar que ocupa em nossas vidas diárias, em toda parte. [...] ‘Criar dois, três, muitos Vietnãs’, podemos aplicar isto a nós mesmos, criando um Vietnã dentro de nós”.

você estiver na América do Sul, será a favor da América Latina e contra a colonização; e 4) se você estiver na França, será contra os patrões que oprimem os trabalhadores e a favor das greves operárias. No âmbito do Gruppe 3, seguindo com rigor o programa godardiano, Farocki e os estudantes da DFFB se esforçam por pensar o conflito do Vietnã no contexto das disputas midiáticas alemãs. Se você estiver na Alemanha Ocidental, eles diriam, será contra a lavagem cerebral da população efetuada pelas mídias conservadoras, e será a favor das lutas de esquerda nas ruas. Para eles, o grupo Springer seria uma espécie de análogo berlinense do B-52, uma comparação que fundamenta, como veremos, a sequência mais marcante de *Os jornais deles*.

Assim como faria em *Fogo inextinguível* (1969) e *Diante dos olhos, Vietnã* (1982), Farocki busca considerar a violência dos Estados Unidos contra o Vietnã a partir das condições de vida e produção em Berlim Ocidental. Nessa tríade de obras (à qual poderíamos acrescentar *Natal branco*), ele desenvolve um *topos* de reflexão geopolítica que se tornaria importante no cinema de esquerda europeu alguns anos depois, e que podemos designar como o modelo do “aqui e alhures”⁵¹. Grosso modo, ao pensar o fenômeno da Guerra do Vietnã a partir da experiência dos estudantes alemães, Farocki discute questões internacionais prementes, ancorando-as no cenário de sua própria experiência. Subsiste uma via de reflexão dialética sobre o *lá*, a partir do *aqui*, uma tendência que unifica alguns dos nomes mais contestadores do cinema de esquerda europeu, notadamente Godard e Straub-Huillet. Godard, que formulou esse gesto de maneira mais arguta e influente, fez isso em “Câmera-Olho”, ao pensar a Guerra do Vietnã, mas também em *Aqui e alhures* (*Ici et ailleurs*, 1976, co-dirigido por ele, Gorin e Anne-Marie Miéville), ao pensar a questão palestina, e em *Número dois* (*Numéro deux*, 1975), ao refletir sobre contextos diversos, como o Vietnã e o Camboja. Straub-Huillet, de maneira não menos penetrante, fizeram isso em *Fortini/Cani* (1976), ao pensarem o Oriente Médio a partir da Itália, e em *Tão cedo/tão tarde* (*Trop tôt/Trop tard*, 1981), ao pensarem as lutas de classe no Egito a partir de uma discussão sobre a França.

Os jornais deles mobiliza, assim, um propósito claro de integrar à experiência político-social berlinense uma perspectiva contra-hegemônica radical, gestada em conexão com a guerrilha vietnamita. Ao fazê-lo, ele se aproxima, também, do aspecto

⁵¹ Devemos a sugestão dessa hipótese e parte de sua formulação a Mateus Araújo.

meditativo e autorreflexivo presente em “Câmera-olho”, esse que é, sem dúvida, uma das expressões mais fulgurantes do ensaísmo fílmico de esquerda nos anos 1960. Na montagem de Farocki, encontramos cartelas de intertítulo e associações imagéticas que estabelecem ligações imprevistas entre componentes distantes — as bombas e os jornais, os EUA e o grupo Springer, Vietnã e Berlim. O letreiro de abertura, por exemplo, faz referência aos problemas das lutas antiautoritárias e anti-imperialistas no âmbito das metrópoles, conforme exemplificadas em Berlim Ocidental. Em mais de uma ocasião, um dueto de vozes *over* masculina e feminina enuncia frases que aludem ao par Vietnã-Berlim, por exemplo, “uma mensagem mutilada enviada do Vietnã para Berlim” ou “o sofrimento do povo vietnamita, a imagem do sofrimento deles, chega do Vietnã até Berlim”. Mas esse nexos dialético é retomado e desenvolvido ao longo de todo o percurso do filme, que pode ser esquematizado em três partes principais.

A primeira parte, por meio de diversas micro-situações encenadas, expressa o modo como o grupo Springer domina o ambiente midiático de Berlim Ocidental e controla a repercussão dos fatos internacionais e domésticos. Ela mostra o consumo diário das notícias do B.Z., o *Bild Zeitung*, do grupo Springer, caracterizando o jornal como uma instância de poder arbitrária que bombardeia o tecido urbano com representações distorcidas da realidade, submissas à influência imperialista dos EUA⁵². Vemos a caminhada do homem pela rua [fig. 41], dominada sonoramente pelo fluxo mental da leitura do jornal, uma reportagem enganadora que pinta os EUA como paladinos humanitários empenhados em acudir os sul-vietnamitas. Além da falácia ideológica que toma partido dos imperialistas, as informações sobre a Guerra do Vietnã são misturadas sem muita distinção ao agregado de notícias sensacionalistas que representam a violência na sociedade: um menino que morreu afogado na banheira, um caso de violência doméstica contra a mulher.

Depois, vemos cenas em que a presença do grupo Springer na cidade está submetida a gestos cênicos contestadores, como a mulher queimando os jornais no

⁵² Não confundir com os jornais *Berliner Zeitung* ou com o *BZ am Abend* (agora conhecido como *Berliner Kurier*), ambos publicados pela *Berliner Verlag*, e nem agrupá-los, portanto, no âmbito da mesma corporação responsável pelo *Bild Zeitung*. Esse erro ocorreu no catálogo do Festival de Locarno de 1998 e, talvez por tabela, no catálogo da retrospectiva de Farocki organizada no Brasil em 2010. Nos dois casos, os organizadores afirmaram que o grupo Springer controlava tanto o *Bild Zeitung* quanto o *Berliner Zeitung*, o que não é verdade. É fundamental manter a especificidade do primeiro jornal, neste caso, uma vez que apenas ele pertencia, por intermédio da Ullstein-Verlag, ao grupo Springer, alvo da campanha dos estudantes.

fogão [fig. 42 e 43] ou o homem colocando fogo em exemplares do B.Z., em frente ao Citibank [fig. 44]⁵³. A seguir, um homem que cola no muro reproduções de uma fotografia do Vietnã [fig. 45], com um soldado estadunidense agredindo um vietnamita no chão, é revistado pela polícia⁵⁴. Por fim, um delator sentado no banco da calçada vigia as pessoas que passam, *através de um furo na página do jornal* [fig. 46], e denuncia para o grupo Springer. Ouvimos frases irônicas, provavelmente colhidas em edições factuais do B.Z., que prometem aos leitores 20 marcos por pistas de elementos subversivos, e transmitem a eles agradecimentos da polícia.



Figura 41



Figura 42



Figura 43



Figura 44



Figura 45



Figura 46

A representação midiática do mundo, desse modo, se acopla diretamente a uma estrutura de policiamento fascista e anti-esquerdista, em que cada pessoa é convocada, pela influência da imprensa corporativa, a denunciar eventuais suspeitos

⁵³ De certa maneira, a sensibilidade do cineasta para a imbricação entre os signos urbanos da dominação e do poder, entre as marcas capitais da sociedade do espetáculo e da gestão econômica da vida, já se mostra presente desde os seus primeiros filmes.

⁵⁴ É a mesma fotografia que surge no filme *Ein Western für den SDS* (1967), de Günter Peter Straschek, outro colega de Farocki na DFFB. Ela também está presente em *Diante dos olhos, Vietnã* (*Etwas wird sichtbar*, 1982), realizado por Farocki quinze anos depois.

de subversão. Em nível doméstico, vale apontar, *Os jornais deles* reforça a campanha dos estudantes contra o grupo Springer, acusado de criminalizar as esquerdas, de distorcer a realidade e de incentivar a repressão policial⁵⁵. Ao mesmo tempo, de uma perspectiva transnacional, o curta-metragem aciona continuamente a equação dialética entre Berlim Ocidental e o Vietnã, entre o imperialismo estadunidense e o poder midiático, entre o ataque mortífero das armas de destruição em massa e a emissão massiva das reportagens jornalísticas.

Nesse sentido, a segunda parte do filme diagnostica uma ocorrência análoga das forças de dominação em cada país, reconhecendo a necessidade de se intensificar o combate e reavivar o imaginário da militância alemã [fig. 47 a 52]. Ela se estrutura em torno de um letreiro específico que indaga sobre a diferença entre Berlim Ocidental e o Vietnã, sendo que esse letreiro, reiterado quatro vezes, é respondido em cada uma por micro-situações que se correlacionam. Da primeira vez, uma mulher no bar afirma para um soldado estadunidense que o povo vietnamita usa toda a sua energia e imaginação na luta contra os agressores. A fala dela é combinada a um plano detalhe que mostra a caixa de fósforos pegando fogo, acoplada a um cinzeiro sobre a mesa, e produzindo sons e efeitos de explosões. Da segunda, um senhor que discursa a favor da presença dos EUA no Vietnã, dentro de um salão lotado, é vaiado unanimemente pelos estudantes e expulso a gritos de “Fora EUA!”. Da terceira, vemos Farocki se deslocar furtivamente pelo espaço de um edifício e neutralizar um vigia, enquanto a voz *over*, em alternância masculina e feminina, comenta que a superfície do Vietnã é aliada do povo vietnamita, mas os agressores estão tentando modificar a superfície para tirarem vantagem⁵⁶. De imediato, surgem imagens de arquivo com bombas explodindo, em contexto de guerra, ilustrando o modo brutal dos agressores estadunidenses de tentarem modificar a superfície do Vietnã.

⁵⁵ Springer era inimigo dos estudantes e da população e, não por acaso, um dos lemas da campanha da SDS era “Expropriar Springer!”.

⁵⁶ O gesto de Farocki, ao se mover furtivamente e estrangular o vigia, é uma possível citação de *Um condenado à morte escapou* (1956), de Bresson, conforme sugestão da Prof^a. Anita Leandro.



Figura 47



Figura 48



Figura 49



Figura 50



Figura 51



Figura 52

Da quarta vez, concluindo esse ciclo de correlações diferenciais, o letreiro é contraposto a outro letreiro que nos lembra que o povo vietnamita tem lutado por 25 anos contra a exploração e a opressão imperialista. Caberia aos berlinenses, portanto, entender as conexões do Vietnã com a sua realidade, seguindo o exemplo da luta popular para combater, em seu próprio país, o autoritarismo que reina aqui e alhures sob diferentes formas. Vemos materiais de arquivo com aviões que decolam para lançar bombas no Vietnã, enquanto o dueto de vozes, homem e mulher, define que o estado de desenvolvimento tecnológico estadunidense é “elevado como o céu”. Os petardos despejados pelos aviões são associados a pacotes do B.Z. caindo sobre o solo de Berlim Ocidental, por meio de uma alternância veloz entre planos filmados com a mesma angulação. Desse truque “taumatrópico” — como nos brinquedos pré-cinematográficos que misturam duas imagens — surge uma analogia visual acerca dos ataques diários das companhias de notícias contra a população de Berlim. À medida que os pacotes de jornais tocam o chão, pessoas correm desesperadas para salvarem suas vidas, acoissadas pela investida midiática do Grupo Springer. Esse último, vale repetir, é colocado aqui como um parente berlinense do B-52, que sufoca massivamente a vida dos alemães e oprime os estudantes de esquerda, operando em conluio com a polícia e com os grupos políticos dominantes.

Esse reconhecimento da superfície cotidiana da cidade como uma zona de violência sistemática, desempenhada por meios variados, é também o ponto de virada para uma organização estratégica da resistência. Na terceira e última parte do filme, inteiramente focada em Berlim, vemos estudantes e militantes de esquerda, entre os quais Farocki e Sander⁵⁷, planejando a reação contra-autoritária no país, em uma perspectiva de guerrilha, ação direta e contrainformação, adaptada para o contexto urbano [fig. 53 a 58]. Reunidos numa pequena sala, logo após a cena do bombardeio jornalístico, os estudantes buscam uma resposta política e um contra-ataque possível ao cerco da realidade pelas forças institucionais. Enquanto a câmera circunda a sala, eles conclamam sucessivamente a necessidade de destruírem o aparato do poder, isto é, o aparato de transmissão, guerra e manipulação, o aparato que impede a emancipação. Em um primeiro momento, concluem que é preciso construir um novo exército e um novo aparato de distribuição, a fim de destruir o exército e o aparato das forças dominantes. Depois, Sander recusa essa proposta inicial, e uma nova ideia surge, por meio de um papel que é passado de mão em mão, até chegar a Farocki.

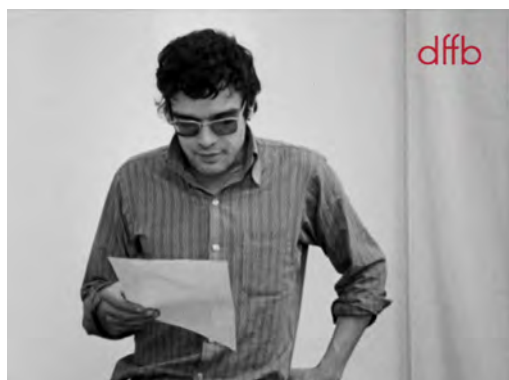


Figura 53



Figura 54



Figura 55



Figura 56



Figura 57



Figura 58

⁵⁷ Os outros nomes que estão presentes são Urs Müller-Plantenberg, Amrei Neitzke, Christiane Schily e Christian Semler.

A leitura desse papel, realizada em grupo, acena para uma intensificação da luta de esquerda, associada à vontade de reordenação coletiva dos meios de produção e comunicação. Tal aspecto reforça a inserção de Farocki numa zona de tensão entre a franca insubmissão política e a investigação estética rigorosa. Toda a sua carreira está marcada pela atitude crítica frontal em relação às representações convencionais do mundo, aliada à busca de modelos independentes de construção e de expressão imagética. O próprio diretor começa a ler esse pequeno manifesto, que conclui *Os jornais deles*, conclamando a abolição da diferença entre leitores e escritores. Uma ruptura, portanto, com as modalidades hierárquicas de representação, com as linhas de transmissão convencionais que regem os circuitos de comunicação, sejam eles da mídia impressa ou do cinema. Enquanto os demais membros do coletivo continuam a ler o manifesto, vemos cenas que trazem gestos clandestinos de contrainformação: 1) uma mensagem passada de um carro em movimento para outro; 2) um bilhete passado de uma boca para a outra durante um beijo; e 3) uma mensagem jogada da janela em formato de avião de papel. As palavras pronunciadas ecoam essas cenas, descrevendo o rearranjo do aparato midiático de acordo com a concepção dos estudantes:

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

Na cena final, Sander redige algo à mão (embora tenha a máquina de escrever ao lado), enquanto outros dois jovens recortam reportagens do B.Z., revelando uma pesquisa do material inimigo para melhor conhecê-lo e combatê-lo. Em um diálogo ensaiado, acompanhado pelo vai e vem da câmera, os três colegas confrontam o grupo Springer, dizendo: “[Jovem:] Vejam todas as evidências... [Sander:] Contra o grupo Springer. [Jovem:] Cada artigo é um ataque contra a classe trabalhadora... [Sander:] E impede a solidariedade com os revolucionários do terceiro mundo”. Sander continua a reflexão, afirmando que “o papel torna a tesoura cega”, que “a pedra mantém o papel no lugar” e que “o papel determina a direção da pedra”. Enquanto as palavras ecoam nessa variação de pedra, papel e tesoura, vemos o grupo de militantes embrulhar as pedras das calçadas de Berlim em folhas de papel vazias, não mais distorcidas pelas notícias dos jornais. “Chega de pedras sem papéis! Chega de papéis sem pedras”, é o que lemos na última cartela, reforçando a proximidade do filme com

a militância e com o jogo de agitação política. Em filmes posteriores, a atitude contestadora permanecerá, mas o calor de intervenção nas ruas dará lugar a outras formas críticas, pautadas pelo ímpeto de análise e desconstrução.

1.3 Uma montagem de ideias

O primeiro filme que Farocki realizou após ser expulso da DFFB foi *Fogo inextinguível* (1969), que aborda a produção do napalm e sua utilização na Guerra do Vietnã. O curta reafirma bandeiras da militância de esquerda, trazendo as marcas do debate vivenciado pelo cineasta no movimento estudantil. Todavia, em vez do ímpeto de aprendizado ou ação insurgente das obras anteriores, encontramos uma forma de narração mais didática, raciocinativa, pontuada por componentes meditativos. Ainda se trata de uma postura coletiva e mesmo pedagógica de enfrentamento da realidade, tendo em vista, inclusive, que membros do Gruppe 3 compõem a equipe de filmagem (Sander na assistência, Gerd Conradt na fotografia e Ulrich Knaudt no som). Todavia, *Fogo inextinguível* apresenta um nível de contenção formal e propensão analítica que destoa dos trabalhos precedentes.

Nesse sentido, há uma virada pensativa na trajetória de Farocki, que pode ser introduzida à luz de outro curta sobre a Guerra do Vietnã, do ano anterior. *Natal branco* (*White christmas*, 1968), ainda que associado à agitação política, fornece indícios adicionais da vocação argumentativa que já despontava, em alguma medida, com *Os jornais deles*. Na abertura de *Natal branco*, um letreiro é sobreposto a flocos de neve, que caem diante das letras, interferindo na leitura [fig. 59]. Ele anuncia que ouviremos Bing Crosby cantando “White Christmas”, da Decca Records, gravadora inglesa de grande porte. Essa cartela, acompanhada das primeiras notas de uma das canções natalinas mais célebres de todos os tempos, contém três elementos dignos de nota: 1) os flocos de neve, à medida que caem, escondem e revelam letras do texto, remetendo para o fator de ruído ou para o déficit de informação que subjaz a toda emissão midiática, e apontando, também, para o caráter ilusório do mito natalino, espetáculo central do consumo capitalista; 2) a trilha reforça a presença da indústria de massas, dado que o objeto midiático escolhido tinha uma taxa de circulação exorbitante; e 3) a especificação do nome da gravadora introduz uma articulação da Guerra do Vietnã com as condições tecnológicas e materiais das mídias de massa.

Enquanto a canção veicula a mensagem de confraternização universal, vemos Papai Noel atravessar o campo nevado em uma carroça com dois cavalos. Ele se dirige para os bons lares burgueses, que serão agraciados pela sua presença mágica. A substituição do trenó com renas pela carroça com bucéfalos sublinha o caráter ilusório do espetáculo natalino. O que Farocki opera, então, utilizando cartelas e associações visuais, é um entrecruzamento dialético entre a “festa da paz”, o universo do consumo e a situação do Vietnã. A realidade da guerra seria como que *usurpada* pela propaganda capitalista, que produz uma segunda camada de realidade (uma camada de neve), associada ao imaginário do natal. Vemos duas crianças estadunidenses recebendo do Papai Noel um avião de bombardeio [fig. 60] e uma casinha de madeira [fig. 61]. A casinha é destruída por um efeito explosivo, logo depois que uma cartela reforça a conexão irônica entre o conforto do lar e o conflito no estrangeiro: “os vietnamitas [...] não ficam de mãos vazias, os Estados Unidos jogam brinquedos explosivos no Vietnã do Norte”⁵⁸.



Figura 59

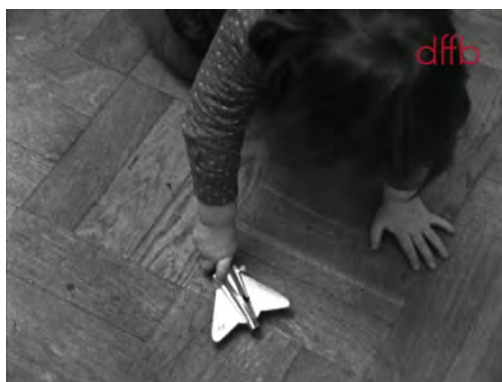


Figura 60



Figura 61



Figura 62



Figura 63



Figura 64

⁵⁸ O aspecto natalino adquire uma realidade mais terrível por prenunciar os chamados “bombardeios de Natal”, realizados pelos Estados Unidos, em dezembro de 1972, na chamada Operação Linebacker II.



Figura 65



Figura 66



Figura 67

Na segunda metade do filme, uma sucessão de imagens de arquivo incorporadas na montagem — assim como ocorria em *Os jornais deles* — confere uma dimensão palpável ao jogo de associações irônicas entre o lar burguês e o território bombardeado [fig. 62 a 64]. Vemos o maquinário militar dos Estados Unidos, com aviões decolando, explosivos atingindo o solo, disparos de navios, explosões, nuvens de fumaça, chamas de Napalm e uma tempestade de bombas despejadas (são as mesmas imagens usadas em *Os jornais deles*). O hit de Bing Crosby continua a acompanhar os movimentos militares, engendrando um bizarro balé de brutalidade bélica. O jogo com a simbologia natalina culmina em uma nova cartela que proclama o nascimento do Salvador, palavras imediatamente contrastadas pelo rosto de uma “anti-Madona” vietnamita. Um *tilt* para baixo nos mostra que ela carrega no colo uma criança morta ou ferida [fig. 65], seguida dos letreiros “torturado” e “assassinado”, uma intervenção que explicita a violência, mas que também sublinha a contradição entre a guerra mortífera e a criança associada a Cristo, símbolo de vida da infância redentora. No derradeiro letreiro, lemos a palavra “RESSUSCITADO!”, em caixa alta, com uma expectativa de redenção que é canalizada para o campo da revolução. A imagem final, de um jovem guerrilheiro que se levanta no rio, acompanhado por todo um batalhão vitcongue, retoma a luta insurgente contra a dominação imperialista [fig. 66 e 67].

A proposta de *Natal branco*, portanto, é traçar uma conexão veloz entre o Natal e a Guerra do Vietnã, a fim de evidenciar a parte de destruição que é inseparável da festa cristã, em seu contexto de consumo. Com apenas três minutos e meio de montagem, Farocki desloca os signos natalinos para escancarar a violência brutal que os mitos capitalistas mascaram e reforçam. O dinamismo da montagem, ao convocar a redenção coletiva da luta, se apropria da figura individual da mãe, com seu

pathos de sofrimento, e faz dela um signo icônico de ordem mais geral, posicionado no campo semântico da revolução. Ainda que a imagem esteja inserida em um movimento argumentativo nítido, a convocação ostensiva da violência e da dor não voltariam a ter lugar nos filmes seguintes de Farocki.

* * *

Em *Fogo inextinguível*, por sua vez, a estratégia é de distanciamento, fundada em uma perspectiva brechtiana, afastada da mera exibição de uma “prova” ou evidência. O cinema se converte em uma ferramenta crítica e analítica sobre os processos de racionalização do mundo, pressupondo, ele próprio, uma maior depuração argumentativa e uma economia rigorosa de recursos. O filme, cabe apontar, nasce da tentativa de aprimorar o entendimento coletivo da luta esquerdista em diálogo com as escolas técnicas e faculdades de engenharia. No âmbito da *oposição extraparlamentar* do período (a chamada APO ou *Außerparlamentarische Opposition*), os militantes conduziram uma “campanha tecnológica” para conscientizar os estudantes desses cursos quanto às implicações políticas e sociais de seus trabalhos. A proposta gerou um curta (presumivelmente perdido) conhecido como *Sem título ou o Cinema itinerante para estudantes de engenharia (Ohne Titel oder Wanderkino für Ingenieurstudenten*, 1968). O cinema foi usado para promover debates e aprendizados junto ao público da campanha. A tentativa era de desconstruir a “neutralidade técnica” associada ao avanço da “administração científica”, atribuída de maneira generalizada às pesquisas científicas e suas aplicações. O circuito de produção da engenharia pertenceria, antes, a um sistema industrial mais amplo, responsável por fabricar tanto aspiradores de pó quanto metralhadoras.

No texto “Aspirador de pó ou metralhadora: Um cinema itinerante para engenheiros”, publicado na revista *Film* em dezembro de 1968, Farocki (2020b) descreve o seu trabalho com os engenheiros. Ele explica que o grupo da campanha atuou por um ano em áreas tecnocientíficas, respondendo ao desejo manifestado por alguns engenheiros de “politizarem seus cursos” (FAROCKI, 2020b, p. 93). A justificativa, em termos de militância, era que “os engenheiros politizados podem ser mais perigosos para a base e a superestrutura dos monopólios do que os excedentes politizados e os álibis acadêmicos (sociólogos, filósofos etc.)” (FAROCKI, 2020b, p. 193). Os militantes de esquerda, Farocki incluso, viajaram por doze cidades da

Alemanha Ocidental realizando projeções ao ar livre ou em auditórios de universidades, além de eventos, discussões e aulas em escolas técnicas⁵⁹.

“O discurso político é flexível, começa em qualquer lugar, até mesmo no sentimento de contradição mais sutil e subjetivo. O cinema é rígido, segue seu próprio conceito, baseado em inúmeras contradições existentes” (FAROCKI, 2020b, p. 93-94). Para tornar o filme mais flexível e debatê-lo com os engenheiros, Farocki usou fita Ampex, para gravar e reproduzir os materiais em monitores, realizando sua primeira experiência videográfica. A ideia, que mostra precocemente a consciência expandida de Farocki em relação ao seu meio, era não deixar o experimento preso “a uma [única] situação social, a sala de cinema. [...] O filme devia somente prover informações para estimular as discussões políticas” (FAROCKI, 2020b, p. 94). Na narrativa planejada em *Cinema itinerante...*, quatro engenheiros fariam sobre suas situações de trabalho, enquanto na abertura e no encerramento haveria seções de agitação não documentais. A parte final, descrita em detalhes no artigo da *Film*, nos parece muito similar ao desfecho de *Fogo inextinguível*, expressando o jogo de transferência tecnológica entre o aspirador de pó e a metralhadora.

Na conclusão do texto, Farocki faz um balanço dos efeitos políticos desejados e alcançados pelo projeto, reconhecendo que o modo de organização das discussões não logrou engajar os estudantes a contento. Tal desapontamento, sugere Slobodian, teria sido seguido pela busca de financiamento na emissora de televisão pública Westdeutscher Rundfunk — WDR, culminando na realização de *Fogo inextinguível* e na estreia do mesmo em 27/7/1969. Nos interessa destacar um trecho do artigo da *Film*, em que Farocki antecipa uma reflexão de Godard no manifesto “Que faire?”. Deve-se fazer filmes políticos, dizia o cineasta francês, mas sobretudo fazer filmes *politicamente* (GODARD, 1970, p. 11). Em 1969, antes da declaração godardiana vir à tona, Farocki havia escrito:

Segundo a prática e a percepção geral, um filme político é uma variação do filme burguês: filme de sexo, filme de aventura, filme político. O que é necessário é tornar o cinema uma variação da política: análises, demonstrações, ações, e, no meio disso, filmes.

Se vamos falar de cinema político, aqui, então devemos falar do trabalho político a partir do qual ele surge e no qual ele se situa. O filme não tem

⁵⁹ Slobodian, embora forneça informações importantes sobre o tema, comete dois pequenos equívocos que nos cabe retificar: 1) ele referencia o filme pelo título impreciso de *Wanderkino für Ingenieure* (*Cinema itinerante para engenheiros*); 2) ele aponta que o *tour* teria ocorrido em dez cidades e não doze, conforme apontado por Farocki (Cf. SLOBODIAN, 2012, p. 166).

título, mas o trabalho político para o qual ele contribui, sim: ele se chama Campanha Tecnológica (FAROCKI, 2020b, p. 93, grifo nosso).

Em *Fogo inextinguível*, inseparável do trabalho político com os estudantes de engenharia, fica claro que Farocki absorveu, rápida e substancialmente, as reflexões da campanha tecnológica, realizando uma obra com ajuste acurado entre política e estética, e encontrando um modelo singular de criação. A partir desse ponto, seus filmes trazem, de maneira geral, um acréscimo de “frieza”, uma tendência à meditação e à austeridade da forma. O comprometimento insubmisso com o mundo filmado, embora permaneça elevado, ocorre por uma via distinta daquela encontrada em *Os jornais deles*. Enquanto esse último trazia tomadas de rua, performances, protestos e alusões ao enfrentamento da violência, as cenas de *Fogo inextinguível* são quase todas “cenas de laboratório”. Com um controle acentuado do gesto e da palavra, elas retratam o *locus* de pesquisa e fabricação do napalm, ao mesmo tempo em que encaram, criticamente, as novas condições de produção e representação do capitalismo avançado.



Figura 68



Figura 69



Figura 70

A primeira sequência do filme, provavelmente a mais conhecida de sua extensa filmografia [fig. 68 a 70], mostra o cineasta sentado em uma mesa de madeira, enquadrado frontalmente por um plano médio, e segurando nas mãos a declaração impressa do sobrevivente Thai Binh Dahn, feita ao Tribunal Internacional dos Crimes de Guerra do Vietnã em Estocolmo⁶⁰. É um testemunho dilacerante dos

⁶⁰ Ao que tudo indica, era o Tribunal Russell sobre a Guerra do Vietnã, ocorrido em 1967, e que buscou julgar as ações militares e os crimes estadunidenses por meio de uma pré-encenação da justiça por vir, de um tribunal “verdadeiro”, com agenciamento jurídico. Peter Weiss, que fazia parte do

ataques genocidas executados pelos estadunidenses, com o uso de armas químicas, produtos arrasadores, artefatos de destruição em massa. “Quero reportar os crimes que os imperialistas dos Estados Unidos cometeram contra mim e minha aldeia”, ouvimos. Segue uma terrível descrição do ataque de napalm e, então, Farocki abandona o seu papel de leitor do relato para se endereçar ao espectador, como faria talvez um professor ou um comentarista, e dizer:

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

Essa engenhosa aporia parte do caso específico da Guerra do Vietnã para formular um questionamento mais amplo sobre a documentação televisiva e midiática. Ela problematiza os modos de reprodução da violência fundados no imperativo da evidência e na exploração do horror, frequentemente oferecida de maneira sensacionalista ou naturalizada⁶¹. Salienta, ademais, um dos objetivos

campo de referências e interesses de Farocki, havia participado desse tribunal, do qual o cineasta demonstra conhecimento por meio de uma carta enviada, na época, para o escritor. Por se tratar de um tribunal direcionado para as mídias, ele consistiu em uma forma de “confrontação-pública” da questão (uma *Gegenöffentlichkeit*).

⁶¹ Como mencionamos anteriormente, o governo e a mídia da Alemanha Ocidental eram verdadeiros cúmplices dos EUA na violência cometida contra os vietnamitas e na política internacional como um todo. Estima-se, vale dizer, cerca de 3,8 milhões de vietnamitas mortos entre 1954 e 1965, segundo R. J. Rummel (1997). Como sabemos, também, o Ministério da Defesa alemão, no contexto da Guerra Fria, possuía uma seção de guerra psicológica que, entre outras coisas, publicava artigos fantasmas em veículos impressos e fornecia informações “estratégicas” para jornalistas (BUSH, 2014). Christina Gerhardt explica que, na década de 1960, “informações sobre a Guerra do Vietnã, seu contexto histórico, político e econômico, bem como a situação atual no local, se disseminavam por diversas mídias” (GERHARDT, 2018a, p. 37). Isso compunha um verdadeiro bombardeamento midiático sobre a população, cotidianamente, tal como Farocki havia expressado visualmente em *Os jornais deles*. Ulrike Meinhof, que conhecia bem essa estrutura, fez diversas intervenções críticas sobre o tema no período, em artigos como “O Vietnã e a Alemanha” (1966), “O Napalm e o pudim” (1967) e “O Vietnã e os alemães” (1967). Para se ter uma ideia do nível de engajamento dos estudantes com a problemática das coberturas midiáticas, note-se que em 1964, às vésperas da intensificação dos bombardeamentos estadunidenses, um grupo de trabalho sobre o Vietnã, criado pela SDS, “lia e comparava de maneira

centrais do filme: transpor os limites das representações convencionais, a fim de fortalecer o entendimento crítico sobre o mundo. Particularmente, Farocki tenta explicitar as relações do napalm com a indústria de engenharia petroquímica, o que não deixa de guardar um elo autorreflexivo com a tecnologia fílmica e com o universo de consumo do telespectador⁶². A pele queimada pelo cigarro se torna a marca de um comprometimento artístico renovado, uma inscrição que incide no corpo do cineasta e fica gravada no imaginário de sua obra⁶³.

Por um lado, portanto, o comprometimento pessoal com o mundo por meio do cinema se torna tão forte que implica um gesto de automutilação, uma incidência relativa, na própria epiderme, daquilo que se deseja abordar. Por outro lado, a consecução do trabalho crítico com as imagens adquire uma camada adicional de mediação, adentrando o debate estético mais reflexivo da época (ao lado de nomes como Kluge e Godard). Não se trata, no caso do Vietnã, de expor diretamente uma experiência ou de substituir por uma amostragem genérica a violência sofrida pelos corpos na guerra. É preciso, antes, observar e apreender o mundo, traçar associações entre coisas aparentemente distantes, a fim de promover uma compreensão efetiva de seu funcionamento. Se os filmes anteriores de Farocki jogavam com a tendência da ação direta e da agitação nas ruas de Berlim Ocidental, *Fogo inextinguível* prefere operar uma *analítica* ou uma *anatomia* do poder. Mesmo no final do filme, quando o estudante segura a metralhadora, trata-se menos de incitação à revolução ou de um ímpeto de agitação do que de um passo decisivo na síntese argumentativa do filme.

regular as coberturas de nada menos do que *sessenta e cinco* jornais e revistas da imprensa nacional e estrangeira” (GERHARDT, 2018a, p. 36).

⁶² Cabe lembrar que a Eastman Kodak, uma das mais poderosas e consagradas fabricantes de materiais foto-cinematográficos do planeta, foi uma das empreiteiras envolvidas na produção de armas incendiárias durante a Segunda Guerra, ao lado de grupos variados, como a Universidade de Brown, a Universidade de Chicago, a Du Pont, a Universidade de Harvard, a Monsanto, a Standard Oil Development, a Universidade de Columbia e a Universidade de Stanford, tudo sob a coordenação do Departamento de Pesquisa e Desenvolvimento Científico dos Estados Unidos, o OCDR. Nesse contexto, o napalm foi desenvolvido, fabricado e utilizado em larga escala pela primeira vez. Cf. por exemplo o artigo “Who Made That Firebomb?”, de Alex Wellerstein (WELLERSTEIN, 2019). Disponível em: <http://blog.nuclearsecrecy.com/2013/08/30/who-made-that-firebomb/>. Acessado em 4 de setembro de 2019. Cf. também a tese de doutorado de Robert M. Neer, na Universidade de Columbia, intitulada *Napalm: An American biography* (NEER, 2011). Nas obras de Farocki, ademais, é comum que as estratégias críticas, ao se valerem de meios e condições próprios da imagem, voltem-se, reflexivamente, contra ela mesma.

⁶³ É o que sugere Thomas Elsaesser (2004, p. 18): “Sua automutilação [a de Farocki] em *Fogo inextinguível* [...] deve ser lida como um ato de auto-iniciação, para se tornar um artista (renunciando ao ativismo político direto), [...] um tipo de guerrilheiro estético-político cujos filmes são atos de resistência, produzidos com “táticas de guerrilha”, contra o cinema *mainstream* convencional”.

Em seu ensaio sobre o papel político das imagens, Georges Didi-Huberman afirma que o gesto de Farocki, ao queimar a pele, significa “tomar posição no espaço público: mesmo que isso signifique intervir em seu próprio corpo e *soffrir un pouco* [*souffrir un temps*]” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 74). O filósofo atenta para os punhos fechados sobre a mesa, “nada pacificados em sua cólera” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 75), punhos que conteriam, portanto, o gesto refletido da revolta. A seguir, aponta que com a leitura do depoimento do vietnamita e com a enunciação de sua “aporia para o pensamento da imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 76), Farocki estabelece um *compromisso de verdade* com as condições históricas do mundo, “para melhor ler (*lesen*) esse mundo onde nós sofremos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 78-79). Finalmente, sugere que *Fogo inextinguível* apresenta uma lição simples, mas muito dialética, em um princípio que ele entende, dando ênfase total ao gesto de automutilação e ao discurso endereçado ao espectador, como “uma coreografia da comparação dialética” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 80). No que diz respeito à organização do filme, Didi-Huberman limita essa ideia de comparação dialética à relação criada inicialmente entre a queimadura do cigarro na pele e a ação do napalm no Vietnã, algo que o próprio cineasta expressa abertamente em sua fala. No restante de *Fogo inextinguível*, contudo, há um trabalho rigoroso para decompor as relações implicadas na fabricação e na reprodução do napalm, e para expressá-las dialeticamente em termos cinematográficos. Se desejamos aprimorar nossa compreensão sobre tal dialética, e como ela se dá, com os meios específicos do cinema, parece necessário considerar o filme de maneira mais completa.

Como ocorria em *Os jornais deles*, a violência da Guerra do Vietnã é considerada por Farocki a partir das condições de vida e produção encontradas em Berlim Ocidental, em meio a estudantes, técnicos e trabalhadores. De novo, estão presentes o modelo do “aqui e alhures” e o programa de “Câmera-olho”, em que Godard, impossibilitado de filmar no Vietnã, problematiza sua posição de artista e militante cultural, seu desejo de produzir imagens políticas. Embora a estratégia de Farocki não seja idêntica, ele compartilha do questionamento godardiano, também ele autorreflexivo, sobre o ato de produzir uma imagem e mostrar uma realidade. À maneira do colega francês, o cineasta alemão não vai à Ásia para pensar as lutas anti-imperialistas lá conduzidas, mas se deixa penetrar pelas imagens e questões da guerrilha, a fim de fortalecer uma posição política em seu próprio terreno. O que ele busca, a partir das condições supostamente democráticas da Alemanha capitalista, é

compreender as bases materiais de produção da Guerra do Vietnã. No cerne do modelo industrial, consagrado pela economia liberal, as mesmas tecnologias naturalizadas pela lógica do consumo são usadas para dizimar centenas de milhares de pessoas em outro local do planeta. Se as forças hegemônicas, com frequência, dificultam a elaboração de uma consciência política, seja pela segmentação fordista dentro da fábrica ou pelo controle midiático, cabe ao cinema combativo e crítico desvelar as contradições da produção capitalista, retratar seus vínculos lógicos e delinear uma reflexão sobre o processo. O circuito dialético de *Fogo inextinguível* examina, assim, as condições tecnológicas de dominação e violência entranhadas em solo alemão, e que não deixam de se estender no espaço e no tempo⁶⁴.

De acordo com o cineasta, o filme busca delinear um “princípio estrutural de tese, antítese e síntese” (FAROCKI, 2013, p. 40), implicando uma organização de pensamento bastante estrita. No exame cinematográfico do espaço da fábrica, os *travellings* e as *transições* recompõem os vínculos entre componentes distintos, tecendo uma meditação sobre a sociedade moderna que Farocki levaria longe no decorrer de sua obra. A encenação racional do mundo, pautada pelo rigor aparentemente “frio” da decupagem, é colocada a serviço de uma crítica interna da objetividade técnica. Tem lugar uma denúncia da razão instrumental como princípio de aniquilação e domesticação da vida, em ressonância com a conhecida tese de Adorno e Horkheimer (2006). Uma das principais preocupações da filmografia de Farocki é a relação entre a guerra e a tecnologia, especialmente os aspectos midiáticos que ela assume na atualidade. Além disso, a compreensão das *mídias* em suas obras não se limita aos meios de comunicação *stricto sensu*, podendo ser estendida ao conjunto de elementos infraestruturais que fornecem as bases para a experiência e o entendimento humanos (KITTLER, 2010).

Após a queimadura de cigarro, o curta é organizado em três blocos. O primeiro deles é formado por duas partes distintas, porém espelhadas, do processo de obtenção do napalm, cada uma delas com uma elaboração autônoma do sistema de produção da fábrica. Juntas, elas evidenciam o imbricamento entre a prática industrial, o “progresso” militar e a violência imperialista, no seio de uma sociedade

⁶⁴ Nos perguntamos, aliás, se uma referência para Farocki ao queimar a própria pele — guardadas as devidas proporções — não seria o gesto inefável de Norman Morrison, que ateou fogo a si mesmo em frente ao Pentágono, no dia 2 de novembro de 1965, para escancarar, no próprio terreno do imperialismo, o sofrimento de homens, mulheres e crianças queimados vivos diariamente pelo governo dos Estados Unidos.

centrada na técnica. Além disso, desmistificam a falácia da “neutralidade técnica”, um dos objetivos da campanha tecnológica dos estudantes de esquerda (Farocki, 2020b).

A primeira parte do primeiro bloco traz o subtítulo “Der angeklebte humanismus\$” — “o humani\$mo colável” ou “o humani\$mo viscoso” — com o trocadilho do cifrão na sigla estadunidense *US* — *United States* [fig. 71]. Assim como na segunda parte do primeiro bloco, o subtítulo é acompanhado pelo nome e pela localização da empresa representada — a DOW Chemical, em Midland Michigan⁶⁵. Também nas duas partes, um *zoom out* mostra que as palavras estão grafadas em uma fotografia adesiva da cidade, em tamanho gigante, colada entre as cortinas da parede atrás da mesa da secretária. Essa imagem ilusória, que se assemelha a uma falsa janela, joga com a representação enganosa da realidade que é imposta pelo modelo de produção capitalista, e que o compreende (FISHER, 2009).



Figura 71



Figura 72



Figura 73

Dando sequência à primeira parte do primeiro bloco, a câmera mostra uma conversa entre o cientista e o empresário sobre uma encomenda de napalm feita pelo Departamento de Estado dos EUA. O primeiro declara que não aprova a guerra mas, uma vez que ela foi iniciada, fará o que estiver ao seu alcance para encerrá-la rapidamente. A ideologia humanista de oposição à guerra, portanto, é vinculada à produção de armas para acelerar o fim do conflito, reforçando a ideia de um

⁶⁵ Tal empresa, cabe recapitular, foi uma das principais corporações envolvidas na manufatura do napalm B e do Agente Laranja, durante a Guerra do Vietnã, em conjunto com organizações “respeitáveis” como a Du Pont, a Monsanto, a Standard Oil, a Universidade de Harvard, a Universidade de Brown, a Kodak, a Universidade de Chicago e a Universidade de Stanford. Cf. <http://blog.nuclearsecrecy.com/2013/08/30/who-made-that-firebomb/>. Acessado em 6 de setembro de 2019.

“humani\$mo colável”, técnica e moralmente maleável. Daí em diante, vemos cenas no interior da fábrica, onde o manejo visual do espaço pró-fílmico expressa a conexão entre os componentes da cadeia produtiva do napalm. O momento crucial é quando a câmera registra, em três planos sucessivos, os coordenadores dos setores, cada um deles reportando ao gerente quais substâncias podem ser fornecidas por suas equipes. Acompanhamos três diálogos entre o gerente e os coordenadores, sendo que a cada vez o mesmo esquema de decupagem se repete, com movimentos de câmera idênticos, destacando a “modularidade” do processo. Primeiro, a câmera registra o gerente em plano médio, sentado de perfil, diante de uma bancada do laboratório; depois, com um *travelling* lateral para a direita, passa por uma divisória com o nome do departamento (“óleos”, “petroquímico”, “plásticos”); por fim, encontra o coordenador de cada atividade no lado oposto da bancada, de frente para o gerente. Esse último expressa, como resposta, sempre um mesmo truísmo, que ressurge de maneira emblemática ao longo do filme: “Uma grande empresa química é como um conjunto de blocos de construção, é possível montar o mundo inteiro com eles”.

No encerramento de cada parte, há um comentário sintético sobre o processo de produção, além de uma cena dos dirigentes e cientistas diante da televisão, na posição de espectadores televisivos⁶⁶. Na sequência que encerra a primeira parte, precedida pela cartela “MODELO 1” (isto é, o “modelo 1” de produção), vemos o empresário e o cientista sentados diante da televisão, assistindo a notícias da Guerra do Vietnã [fig. 72 e 73]. Vestido de jaleco, o segundo reage com lamento diante da transmissão jornalística: coloca as mãos no rosto e abaixa a cabeça em sinal de abalo. Um letreiro diz que “perante os crimes cometidos em Hiroshima e no Vietnã, muitos cientistas e peritos reconheceram que sua contribuição para a destruição foi criminosa: TARDE DEMAIS”. Tal formulação está conectada à sequência inicial, em que o pesquisador, embora assumindo um ponto de vista humanista, concorda em produzir tecnologias de destruição. No modelo do “humani\$mo colável”, o nível de

⁶⁶ Segundo Farocki (2004, p. 302), essa imagem televisiva estaria “fundada na reiteração abusiva, na agilidade do corte, na saturação da narração, no apagamento ou na banalização da violência, na ausência de singularidade dos corpos, na produção de uma realidade redutora, na inexistência, grosso modo, de “qualquer resistência material contra as ideias”. As cenas que mostram os dirigentes e cientistas assistindo ao noticiário fazem entrecruzar, provisoriamente, a produção da guerra e sua representação, algo que remete à chamada *living room war*. Nessa forma de transmissão continuada dos eventos, as televisões reduziram, falsamente, a distância entre o espectador-consumidor e o campo de batalha. Transformada em espetáculo consumível, a guerra televisionada aliena os espectadores, os dispensando do trabalho de consciência e os transformando em meros observadores.

conscientização dos cientistas na fábrica é insuficiente, pois só compreende as consequências materiais de seu próprio trabalho quando já é tarde demais.

A segunda parte do primeiro bloco, que consiste basicamente em uma versão alternativa do processo de produção do napalm, é introduzida pelo subtítulo “Divisão intensiva do trabalho” [fig. 74]. Dessa vez, o empresário discute a encomenda apenas com a secretária, ordenando que ela oculte o projeto do resto da equipe. A seu ver, o envolvimento estadunidense no conflito é justificado, e o napalm pode salvar vidas, mas uma parte do público e dos próprios empregados da empresa não entenderia. Ele solicita à subordinada que distribua tarefas discretas e afazeres específicos entre os funcionários, e então profere a fórmula mágica: “Uma corporação química é como um conjunto de blocos de construção; deixamos que cada trabalhador atue em um bloco e depois juntamos os blocos para fazer o que os clientes pedem”. Ele explica que a divisão das tarefas decorre da necessidade de *sigilo industrial*⁶⁷, entregando à funcionária uma lista de afazeres a serem delegados. Diferentemente da primeira parte, os empregados não conversam sobre a produção do napalm, apenas executam procedimentos para obter seus componentes, presos à dinâmica da “neutralidade científica” [fig. 75 a 77]. Na sequência de encerramento dessa parte, introduzida pela cartela “MODELO 2”, os dirigentes assistem a um telejornal sobre a guerra do Vietnã [fig. 78 a 79]. Lemos, numa cartela, que “por causa da divisão intensificada do trabalho, muitos cientistas e peritos já não reconhecem sua participação criminosa na destruição. Perante os crimes no Vietnã, eles se sentem como observadores”. O que se constata, então, é que a segmentação dos processos da fábrica não traz simplesmente um incremento de produção, mas acarreta também uma obstrução da visão geral de cada trabalhador, uma grave alienação ao nível de representação.

⁶⁷ Tal sigilo, sabemos, não visa simplesmente preservar o segredo de um produto, em termos tecnológicos. Ele serve, ao mesmo tempo, para dissimular os desígnios do convênio público-privado, entre a empresa e o governo estadunidense. Em 1980, Helke Sander faria um filme que retraca essa problemática, ao destacar a conexão entre o napalm e os travesseiros como uma das preocupações centrais do movimento estudantil.



Figura 74

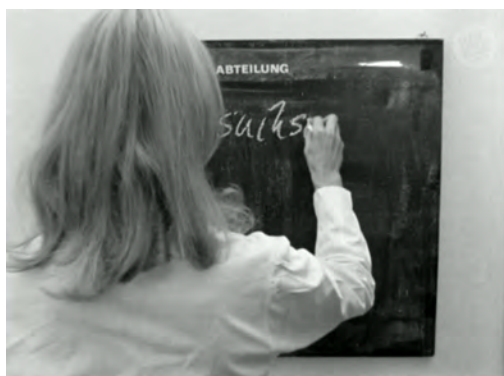


Figura 75

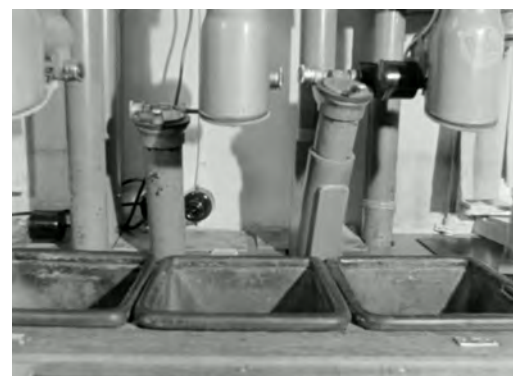


Figura 76



Figura 77



Figura 78



Figura 79

As sequências e os diálogos dessa segunda parte atentam para os elementos técnicos e científicos do processo, mas os trabalhadores em nenhum momento conectam suas tarefas específicas ao quadro mais amplo de produção. É o trabalho do cinema, esse sim, que retraça narrativamente tal conexão, lançando mão de uma decupagem analítica que estabelece liames cognitivos e ilações visuais. A sequência dos relatórios anuais, por exemplo, termina com o extermínio “tranquilo” dos mosquitos por meio de resíduos químicos. Ela é seguida por um diálogo desconfiado entre as mulheres, quando uma delas afirma que o que funciona nos experimentos nem sempre funciona na realidade. Em suma, a decupagem tenta simultaneamente demonstrar e superar a segmentação do processo produtivo, ao submetê-lo a uma forma sensível que o torna inteligível, por meio do roteiro, da *mise en scène*, dos movimentos de câmera e da montagem. O princípio analítico defendido por Farocki no seu texto sobre o cinema itinerante é combinado, agora, a um princípio de argumentação geral que, ao recompor a experiência da fábrica, veicula um pensamento preciso sobre ela, ainda que não enfático.

As cenas do filme não evidenciam *internamente*, do ponto de vista dos técnicos-personagens, a relação entre os processos isolados da cadeia de sintetização do napalm. Elas parecem, antes, emular cinematograficamente os movimentos apreendidos no universo da fábrica, inclusive conceitos ligados à engenharia, como a modularidade⁶⁸. Grosso modo, a câmera se movimenta de maneira “fria”, demasiado mesurada, repetindo deslocamentos e enquadramentos, delineando uma atmosfera “maquinal”. Em vez de dramatizar ou abstrair o processo, Farocki reproduz narrativamente a “sensibilidade” da linha de montagem, introduzindo pontos de questionamento crítico. Tal postura de emulação, como veremos, retornará com maior sofisticação em seus filmes de observação, configurando um verdadeiro método — de *espelhamento e suspensão da negatividade*. No caso deste curta, tal tática permite que ele mimetize a objetividade científica e a subverta criticamente, *sem descaracterizar, com isso, a vivência dos engenheiros*. Mais do que gerar um discurso sobre o Vietnã ou uma prova contra o capitalismo, ele se vale da própria estrutura de produção industrial para apreender e expressar as condições da violência na sociedade.

Após o desfecho do primeiro bloco, que representa, como vimos, dois modelos de produção industrial aplicados à obtenção do napalm, assistimos a um bloco que reflete sobre a violência promovida pelos países hegemônicos com o apoio da DOW Chemical. Basicamente, uma das engenheiras químicas da fábrica, olhando para a câmera, diz que a Dow Chemical também produz coisas boas, como inseticidas. Com duas variações da mesma sequência, Farocki problematiza a declaração da mulher, mostrando que os agrotóxicos aumentam as colheitas dos EUA e da Europa, mas destroem as do Terceiro Mundo (“A perda dos oprimidos é o ganho dos opressores”, arremata o letreiro). Na profusão de representações com variação dupla, aliás, fica patente a afeição de Farocki pelo método dialético, com os caminhos e as bifurcações do pensamento, os contrastes e as multiplicações de elementos, um aspecto que se torna apuradíssimo em *Como se vê* (1986) e filmes posteriores, e que já surge de maneira marcante em *Narrar* (1975).

Finalmente, um terceiro e derradeiro bloco, à guisa de conclusão, traz duas variações de um mesmo homem, funcionário de uma fábrica de aspiradores de pó, contando que todos os dias rouba uma peça diferente, para recombina-las em casa. No

⁶⁸ Com efeito, há toda uma rede de correlações cinematográficas da Engenharia com a atividade da montagem, não sendo supérfluo recordar que alguns dos grandes montadores do cinema, como Eisenstein e Hitchcock, fizeram passagens pelo campo da Engenharia.

primeiro caso, ele é um trabalhador que tenta montar um aspirador para dar à esposa, mas, não importa como ordene as peças, o resultado é sempre uma metralhadora. No segundo caso, ele é um estudante que deseja provar que a fábrica está envolvida na fabricação de armas, mas, quando tenta montar a evidência, obtém um aspirador⁶⁹. Dessa vez, todavia, uma terceira variante mostra o mesmo homem interpretando um engenheiro, e como que sintetizando o argumento do filme, ao erguer em suas mãos o aspirador e a metralhadora, afirmando que o resultado da produção depende de todos, trabalhadores, estudantes e engenheiros.

Grosso modo, essa anedota expressa a rede de transferências entre tecnologias na sociedade moderna, uma perspectiva presente em diversas obras farockianas. Ela repercute, também, uma convocação à tomada de consciência das classes técnicas do trabalho na fábrica, mostrando que elas atuam na produção de armas e equipamentos usados pelos poderosos para consumir a violência e a dominação. Nesse sentido, a filmografia de Farocki é uma espécie de mapeamento minucioso dos mecanismos recônditos do capitalismo avançado. Ao examiná-lo em diversas esferas e apreender suas conexões imperceptíveis, ele aprimora o conhecimento crítico sobre o mundo e suas instituições. *Fogo inextinguível* opera, enfim, um movimento de *desmontagem* dos processos constitutivos de uma fábrica, tentando evidenciar, na cadeia de produção moderna, uma rede de correspondências abrangente. Além disso, ele incorpora imagens que chegam da televisão e que informam a compreensão da violência, sem que os trabalhadores consigam se implicar nela. Ao enfrentar com atenção as imagens do mundo, Farocki assume um inegável compromisso político com a transformação crítica da realidade.

1.4 O *Verbund* como operador epistêmico

No conjunto de filmes analisados até aqui, fica evidente a sensibilidade de Farocki para captar as relações imprevistas que subjazem aos circuitos materiais do mundo, em suas operações midiáticas, técnicas e econômicas. Tal aspecto, que

⁶⁹ A ideia para o filme, como relata o diretor, teria vindo de uma piada do período pós-guerra ouvida por ele nos tempos de colégio, e retomada *ipsis literis* nesse desfecho da narrativa. Um homem que trabalha em uma fábrica de aspiradores de pó quer atender ao desejo da esposa de ter um aspirador em casa. “Todos os dias, ele rouba uma peça [...]. Assim que reúne todas as partes, tenta montar o aspirador...mas, independente de como ele combine as peças, o resultado é sempre uma metralhadora” (FAROCKI, 2013: 34).

adquire uma disposição conceitual bastante expressiva em *Fogo inextinguível*, pode ser descrito, de maneira sintética, como uma atenção redobrada para os sistemas complexos que condicionam a vida moderna, no seu tecido social e midiático. Essas obras constituem, em suma, um esforço de elaboração crítica em torno do mundo capitalista, pois buscam apreendê-lo em suas redes de relações veladas, a fim de confrontá-lo e depurá-lo analiticamente. Ao longo da década de 1970, o cineasta daria uma arquitetura ainda mais precisa para esse projeto cinematográfico de reflexão contra o poder, tomando como base a noção alemã de “*Verbund*” ou “sistema composto”, um conceito filosófico-econômico-industrial que ele maneja livremente e nem sempre de modo explícito.

Em 1971, Farocki concebeu um argumento cinematográfico crucial, que pretendia abordar a continuidade silenciosa entre a República de Weimar e o Terceiro Reich. Batizado inicialmente de “*Das Verbindungsrohr*” (*O tubo de conexão*), o projeto se baseava em um artigo notável de Alfred Sohn-Rethel datado de 1932, que havia sido republicado em 1970 pela importante revista *Kursbuch*, editada por Hans-Magnus Enzensberger (SOHN-RETHEL, 1932/1970)⁷⁰. Interlocutor de Walter Benjamin, de Siegfried Kracauer e sobretudo de Theodor W. Adorno, Sohn-Rethel buscou construir, ao longo de sua vida intelectual, uma teoria materialista do conhecimento que unisse a epistemologia crítica de Kant e a crítica de Marx à economia política⁷¹. Em linhas gerais, o artigo que Farocki leu delineava os interesses econômicos que motivaram a burguesia industrial alemã a compactuar com o nazismo, constrangida pelo emperramento da sua própria superprodução após a crise de 1930. Sohn-Rethel mostrava de que maneira o sistema ultra-eficiente de “combinação de fábricas” (*Verbundwirtschaft*), articulado pelos capitalistas em associações empresariais gigantescas, como a IG Farben no setor químico⁷² e a

⁷⁰ Trata-se do artigo “Die soziale Rekonsolidierung des Kapitalismus”, datado de setembro de 1932, porém acompanhado, na revista em questão, de um pequeno posfácio intitulado “Ein Kommentar Nach 38 Jahren (1932/1970)”. In: *Kursbuch*, n. 21, setembro de 1970, p. 17-23. Disponível em: <https://www.medienberatung-ev.org/?p=10429>. A *Kursbuch*, vale lembrar, fundada em 1965, esteve fortemente presente no debate sobre a imprensa alemã no período em que Farocki era estudante da DFFB.

⁷¹ Sua principal descoberta, cabe acrescentar, apreciada por pensadores tão díspares como Adorno e Žižek, foi que no núcleo mais interno da estrutura da mercadoria se encontra o sujeito transcendental, conforme analisado por Kant (Cf. SOHN-RETHEL, 1970; 1973). O pensamento de Sohn-Rethel, que jamais recebeu a mesma atenção de seus colegas, como Kracauer, Benjamin e Adorno, ainda aguarda uma redescoberta à altura.

⁷² A IG Farben, com sede em Frankfurt am Main, consistia das seguintes empresas principais: AGFA, BASF, Bayer, Chemische Fabrik Griesheim-Elektron, Chemische Fabrik Kalle & Co. AG, Chemische Fabriken Weiler-ter Meer, Cassella e Hoechst AG.

Vestag no setor metalúrgico⁷³, os levaria, segundo uma lógica perversa de “racionalidade econômica”, a apoiarem Hitler⁷⁴.

Esse tópico está ligado de maneira estreita ao par estrutural produção-destruição, uma base fundamental na construção narrativo-argumentativa de *Fogo inextinguível* e outros filmes de Farocki. Antes mesmo de recorrer à noção de “*Verbund*”, ele desenvolve, com perspectiva abrangente, a articulação entre o napalm e a dinâmica da fábrica, adensando as reflexões econômicas sobre a violência e intensificando as conjecturas reflexivas em torno da imagem. Mas o projeto em questão, “*Das Verbindungsrohr*”, somente seria consolidado sete anos mais tarde, com o filme *Entre duas guerras* (*Zwischen zwei Kriegen*, 1978), acompanhando um trajeto muito consciente de reposicionamento e maturação do artista. Nesse ínterim, sem obter aporte financeiro para executá-lo, após mais de 15 tentativas⁷⁵, e afetado pelas necessidades econômicas do momento, o cineasta se viu forçado a diversificar suas atividades, realizando, dentre outras coisas, dois filmes marxistas em parceria com Bitomsky, programas televisivos na WDR e críticas para a revista *Filmkritik*. Em três das tarefas executadas, ele conseguiu aprofundar a pesquisa sobre o pensamento de Sohn-Rethel e aliar as imposições econômicas aos interesses primordiais de sua atuação artística. Primeiro, a escrita e a direção, em 1975, de uma peça radiofônica intitulada *Das große Verbindungsrohr* (*O grande tubo de conexão*), claramente relacionada ao referido argumento fílmico. Segundo, a redação de dois textos ligados aos escritos de Sohn-Rethel (FAROCKI, 1978a e 1979b), acrescidos de uma entrevista com o teórico marxista, realizada em 1974, por Farocki e Hella Jürgens (FAROCKI; SOHN-RETHEL; JÜRGENS, 1978), sendo que Jürgens foi creditada

⁷³ Vereinigte Stahlwerke AG ou Siderúrgicas Unidas, formada pelas empresas Thyssen AG, Phoenix AG für Bergbau und Hüttenbetrieb, Rheinische Stahlwerke, Rhein-Elbe-Union GmbH, Deutsch-Luxemburgische Bergwerks- und Hütten-AG, Bochumer Verein e Gelsenkirchener Bergwerks-AG.

⁷⁴ Mesmo que alguns grandes grupos do setor, como o Hoesch AG, o Krupp AG, o Klöckner-Werke, o Gutehoffnungshütte e a Mannesmann, não tenham participado da fusão, e que alguns de seus mandantes tenham demonstrado, em uma ou outra ocasião, oposição à figura de Hitler, é certo que seus esforços político-econômicos para garantir uma plataforma para uma nova concentração de capital monopolista alemão, como um todo, dentro das linhas traçadas pela Frente Harzburg, são inseparáveis da ascensão dos nazistas ao poder.

⁷⁵ Em um papel datado dessa época, com o título “A todos os funcionários / O contrato social”, Farocki descreve as dificuldades encontradas por ele para realizar *Entre duas guerras*, ao mesmo tempo em que busca re-compactuar a viabilidade do mesmo. Ele confidencia que o filme, feito sem nenhum pagamento, financiamento ou prêmio, levou-o a buscar, de 15 a 20 vezes, alguma fonte de dinheiro para a produção. Ele explana, então, as condições igualitárias, porém exíguas, disponíveis para a realização do trabalho, convocando uma espécie de solidariedade dos membros da equipe. Texto disponível em: <https://www.harun-farocki-institut.org/de/2017/07/01/juni-2017-an-alle-mitarbeiter-der-sozialkontrakt/>. Acessado em: 27 de dezembro de 2022.

como colaboradora no roteiro de *Entre duas guerras*. Terceiro, a realização de um documentário televisivo que permitiu, por uma via de investigação imagética, dar continuidade à sua pesquisa *verbundica*, aliando-a com uma problemática narrativa mais estrita. É nesse episódio, batizado simplesmente de *Narrar* (*Erzählen*, 1975), e confeccionado em parceria com a cineasta finlandesa-alemã Ingemo Engström, que devemos concentrar nossa atenção agora, com o intuito estratégico de melhor compreender a sedimentação da noção de “*Verbund*” no pensamento cinematográfico de Harun Farocki.



Figura 80



Figura 81



Figura 82

No começo de *Narrar*, Farocki aparece sentado à máquina de escrever de sua escrivaninha, buscando uma ideia para começar algo. Como num “passe de mágica”, que representa um momento de *insight*, ele se levanta e vai ao pequeno cômodo fechado onde folheia um livro com imagens [fig. 80]. São fotografias da ARBED, com sede em Luxemburgo, uma gigante metalúrgica que implementou um “*Verbund*” ou, recapitulando, um “sistema compósito” de fábricas⁷⁶. Embora simples, o exemplo ilustra a relação complexa entre política, economia e tecnologia, como afirma o personagem instantes depois, sentado com seu amigo Hanns Zischler⁷⁷, à beira de um

⁷⁶ No comentário publicado na revista *Kursbuch*, após 38 anos da redação do artigo original (“Die soziale Rekonsolidierung des Kapitalismus”), Sohn-Rethel usa justamente os casos da Vestag e da ARBED, para exemplificar as contradições entre a economia de fábrica e a economia de mercado (SOHN-RETHEL, 1932/1970).

⁷⁷ Zischler, que atuou em filmes de Wim Wenders, Peter Handke, Bitomsky e Chantal Arkeman na década de 1970, foi um colaborador bastante próximo de Farocki nessa época. Juntos, eles dirigiram duas peças de Heiner Müller em Basel (“Traktor” e “Die Schlacht”), sendo que a segunda foi adaptada posteriormente para a televisão, com o filme *A batalha. Cenas da Alemanha* (*Die Schlacht. Szenen aus Deutschland*, 1976). Eles também conceberam e co-editaram, em 1975, um número importante da *Filmkritik* sobre a fotografia, contendo a primeira tradução alemã do célebre ensaio de André Bazin, “Ontologia da imagem fotográfica”.

riacho. No fundo do cenário, vemos elementos da modernidade industrial (ponte, antenas, linhas de transmissão, navio), que fornecem uma moldura do presente à situação. Após mostrar o livro a seu amigo [fig. 81 e 82], Farocki descreve melhor a ideia, dizendo:

Essa fábrica de aço usa um “*Verbund*” ou sistema integrado. Todos os dejetos e subprodutos são reinjetados no fluxo de produção. Por exemplo, o gás produzido no alto-forno durante o derretimento do ferro, que costumava ser queimado, por não haver maneira de aproveitá-lo, é agora injetado nesse tubo. Então, ele entra nessas turbinas, que sopram ar quente nos fornos. Isso faz a água ferver, nessa fileira de caldeiras. E o vapor move as turbinas, produzindo eletricidade. E essa eletricidade, por sua vez, move os cilindros do laminador. Chama-se “*Verbund*” ou sistema integrado. Significa que cada setor está conectado aos outros. Estão sincronizados. Torna a produção muito mais eficiente. Então, em 1930, a crise econômica começou, e apenas 40% da capacidade era necessária. Não conseguiam vender mais do que isso. Mas não é possível operar um sistema de produção desse tipo em baixa velocidade, ele pararia. Tem que ser operado na velocidade máxima. Porque, senão, se você receber um pedido de trilhos, precisa produzir folhas de metal que não foram encomendadas ao mesmo tempo, já que toda a produção está conectada. Dada essa situação, a indústria de ferro e aço da Alemanha se uniu aos nazistas, porque a indústria bélica de Hitler tinha uma demanda constante de produção de ferro e aço. Assim, era possível produzir na velocidade máxima.

Quando ele termina a sua fala, Zischler pergunta se o progresso técnico obrigou a indústria a ajudar Hitler na tomada do poder, e o cineasta responde que sim, pois com o auxílio da estratégia de terror do nazismo a sociedade toda viraria um sistema do tipo “*Verbund*”: cada indivíduo poderia ser administrado, o planejamento de cada pessoa e de cada função individual poderia ser considerado. Essa é uma das formulações mais diretas de Farocki para uma desconfiança que perpassa toda a sua filmografia, a de que o capitalismo avançado traz efeitos de padronização e controle que caracterizam uma dinâmica totalitarista⁷⁸. Em outras palavras, há uma lógica totalitária entranhada no capitalismo e na sua disposição técnica, algo que o cineasta abordaria com maior minúcia em outros filmes da sua carreira, desde *Entre duas*

⁷⁸ Uma analogia interessante, para melhor compreendermos o sofisticado conceito de *Verbund*, bem como a maneira como Farocki o flexiona nas suas abordagens da economia capitalista, é a noção de “biopolítica”. Assim como na obra de Hannah Arendt ou de Foucault, a reflexão de Farocki sobre o *sistema integrado* também envolve uma reflexão aguda sobre a imbricação entre economia e política nas formas de governo modernas. Foucault, obviamente, enxergava nisso um movimento que não se limitava ao espectro mais recente da história humana, mas que encontrava ecos e antecedentes nas mais diversas formas de configuração da sociedade humana ao longo do tempo. Ao cunhar a noção de antropotecnica, por exemplo, ele aborda aquelas operações da técnica que incidem sobre o próprio animal humano, permitindo a gestão eficiente de seu substrato biológico. O filósofo argentino Fabián Ludueña Romandini vai levar esse último ponto até as últimas consequências, problematizando a própria distinção entre *bios* e *zoé* na história da filosofia.

guerras (1978) até *Imagens da prisão* (2000). Na linha geral da argumentação, ecoam fortemente as ideias de Sohn-Rethel que, em 1970, ao atualizar o seu ensaio, afirmou que “tanto os sociais democratas quanto os nazistas serviram de suporte para o domínio do capital, como [faria] um ‘contrabandista’” (SOHN-RETHEL, 1970). O que ocorreu na Alemanha de 1932, a seu ver, foi o cumprimento de uma profecia de Marx e Engels, segundo a qual “a crescente socialização do trabalho [...] iria, em certo estágio de desenvolvimento, entrar em contradição irreconciliável com o sistema de mercado de apropriação privada” (SOHN-RETHEL, 1987, p. 27)⁷⁹.

É a partir dessa base epistêmica, voltada para a apreensão diligente dos nexos internos entre as forças de produção capitalistas e a perpetuação da violência, que *Narrar* estabelece seu programa de pesquisa. Do ponto de vista narrativo, a obra se estrutura como um processo heurístico e metalinguístico de aprendizado, em múltiplas camadas, sobre o que é uma história e como contá-la. Por um lado, o personagem de Farocki investiga o sistema total e integrado do “*Verbund*”, a partir do pensamento de Sohn-Rethel. Embora o totalitarismo seja tomado por uma chave econômica que o aproxima do capital, em nenhum momento o filme relativiza o regime hitlerista, sendo significativa a cena em que Farocki escuta uma senhora contar sobre os prisioneiros comunistas que desobedeceram, até o último suspiro, o poder da milícia nazista. Por outro lado, a personagem de Engström faz o papel de uma escritora e historiadora que deseja retratar a vida da militante antinazista soviética Larissa Reissner. Ela lê livros, visita locações e entrevista pessoas, dentre elas o ativista socialista Karl Retzlau, que fez parte da Liga Espartaquista e conheceu Reissner nos anos 1920. Essa duplicidade da busca — de novo, a afeição pelo dois — origina um percurso narrativo de cruzamentos e bifurcações, sendo os mais decisivos aqueles de natureza tecnológica e histórica.

Narrar se vale da noção de “*Verbund*” como chave analítica e conceitual para o trabalho com as imagens do mundo, retomando a perspectiva crítica gestada em *Fogo inextinguível* e incorporando a ela o pensamento de Sohn-Rethel. O projeto lança uma investigação duradoura sobre a sociedade e a história, focada nos entrecruzamentos de “política, economia e tecnologia”. Ao mesmo tempo, com base na própria atuação do cineasta em emissoras públicas alemãs, sobretudo a WDR, o filme repercute uma atitude de desconstrução em relação à linguagem televisiva

⁷⁹ Em seus fragmentos autobiográficos, Farocki afirma que para um militante de esquerda como ele, formado na matriz do marxismo, a argumentação de Sohn-Rethel constituía praticamente uma prova da existência de Deus (FAROCKI, 2017b, p. 165).

convencional, pois essa última faria parte da ordem de codificação *verbundica* dominante. Subsiste, nesse sentido, um vínculo essencial do filme com o manifesto “O que deve ser feito” (1975)⁸⁰, publicado pelo cineasta no ano anterior. Nele, Farocki se perguntava como atravessar as redes maciças de coerção que delimitam nossas práticas cognitivo-informacionais, seja do lado do receptor ou do transmissor. Em última instância, o cinema e a produção de imagens também precisariam ser flexionados de maneira crítica, e submetidos a uma atitude de permanente desconfiança, na medida em que integrariam um *Verbund* mais amplo de circuitos tecnológicos e audiovisuais⁸¹.

Boa parte da obra coloca em cena, reflexivamente, procedimentos midiáticos de produção e mediação da realidade, como a edição televisiva, mas também o gravador de som e a câmera fotográfica, que os personagens de Farocki e Ingemo utilizam para apreender o mundo. Em dado momento, vemos Ingemo ser entrevistada para um programa de *talk show* na televisão [fig. 83 a 85]. Zischler, o amigo que estava na grama, interpreta o diretor técnico do programa, mostrando para Farocki de que modo funciona o trabalho “ao vivo” no estúdio (possivelmente a instalação é da WDR). Estalando dedos, apertando botões, fazendo suceder imagens nos monitores de edição, ele dilui os momentos de hesitação da fala e instaura uma impressão de dramaticidade contínua no fluxo televisual. O que advém, no decurso do filme, é um tensionamento incessante entre a complexidade do mundo sócio-histórico e a busca por novas formas de se apreendê-lo, de se decifrá-lo, *novas formas de se narrar e revelar a realidade por meio do cinema*⁸². Assim como na história contada por Farocki a Ingemo sobre os militantes antinazistas que colocavam panfletos no alto de um prédio e deixavam que eles fossem espalhados pelo vento, enganando a vigilância policial, o cineasta tenta encontrar, à sua maneira, uma forma insubmissa de desempenhar sua atividade crítica, que não seja facilmente capturável pelas malhas quase ubíquas do poder.

⁸⁰ Cf. *Infra*, p. 422-423.

⁸¹ Tal estado de suspeição autorreflexiva, associado à desconstrução das representações de mundo convencionais, faz pensar novamente no programa crítico de Godard, em especial as obras de natureza mais deceptiva gestadas pelo Grupo Dziga Vertov.

⁸² Os modelos pré-estabelecidos de conhecimento e representação continuam úteis, mas somente se suas fronteiras forem tomadas como linhas provisórias, abertas às vicissitudes da realidade. Fronteiras, que devem ser tomadas como passíveis de transgressão, de mobilidade, de readequação perspectiva, para remeter ao pensamento de Yuri Lotman — uma das referências creditadas em *Narrar*. Para o teórico russo, “a tradução da informação, através dessas fronteiras, [...] dá origem ao sentido, gerando novas informações” (LOTMAN, 2005, p. 215), em um contínuo jogo de decodificação e recodificação⁸². Esse aspecto tem reverberações profusas na filmografia farockiana.



Figura 83



Figura 84



Figura 85

Em *Narrar*, as fotografias de Engström e os registros sonoros de Farocki consistem em movimentos de prospecção do mundo que não se deixam pautar pelas formas dogmáticas de investigação audiovisual, como na televisão. O filme apresenta um movimento livre de apreensão da realidade e produção de conhecimento, com base em uma atitude de observação atenta, mas também permeável. As ideias e os saberes coletados provêm de lugares variados, desde o livro da ARBED até uma sessão de jazz no bar *underground*, passando pelo exame cartográfico, pela escuta de histórias na rua, pela coleta de testemunhos, pelas fotografias da paisagem urbana, pela filosofia, pelas fábulas infantis, pela observação das brincadeiras das crianças e pelas lições de narrativa literária. A natureza improvisada da música oferece uma metáfora interessante para se compreender a proposta metodológica do filme, que procura privilegiar as descobertas imprevistas que surgem da combinação não habitual de elementos díspares. Em vez da construção e da apresentação esquemática de resultados, a expressão de uma pesquisa em movimento. Ao mesmo tempo, como no jazz, a dimensão do improviso não dispensa uma base sólida de estudo e um manejo rigoroso das possibilidades composicionais. Essa proposição de um dispositivo aberto, que busca uma sondagem do mundo a partir de determinados princípios e aspectos teóricos basilares, está refletida no esboço do filme, escrito em 1975 por Farocki. Alguns exemplos de frases são: “conversar com as pessoas, apresentando partículas de um tema principal, processando material para a narração”; “realizar pesquisa com o microfone e a câmera, como os irmãos grimm ou harun el raschid, que davam uma moeda a quem lhes contasse uma história”; “obter a ideia

para representar algo por meio da observação de um processo. escrevê-lo, experimentá-lo com o cinema, talvez aprimorá-lo” (FAROCKI; ENGSTRÖM, 1975).

À maneira do que fará nos melhores momentos de sua carreira, em *Narrar* Farocki recusa as maneiras padronizadas de representação, sem perder com isso a busca por estratégias coerentes para produzir e comunicar sentidos. A dimensão crítica da obra, que é também uma autocrítica, consiste na suspensão provisória do próprio cinema, a fim de favorecer um modo pré-narrativo e investigativo que permite colocar em perspectiva as matrizes epistêmicas de enfrentamento da realidade pela abordagem fílmica⁸³. O cinema, enfim, aparato midiático profundamente inserido nos diagramas técnicos, econômicos e políticos do tecido social, deve ser convertido em um procedimento *verbundico* de resistência e combate, um *contra-Verbund* rigoroso que permite deflagrar e combater criticamente os *Verbunds* instituídos, dominantes, que se estendem pelo mundo de maneira massiva e perversa.

* * *

A noção de *Verbund*, delineada como um cruzamento de “economia, política e tecnologia”, continuaria a ecoar na obra posterior de Farocki, seja como modalidade de sondagem epistêmica ou esquema de decifração crítica do mundo, norteando seus esforços de mapeamento do capitalismo avançado (JAMESON, 1997). Quase no final da década de 1970, fazendo uso dos seus próprios recursos, o cineasta dirigiu *Entre duas guerras* (1978), a partir do projeto baseado em Sohn-Rethel. Gestado ao longo de sete anos, o filme mostra um grupo de jovens engenheiros que presenciam o desenvolvimento da indústria alemã desde o fim da Primeira Guerra, em 1917, até a tomada do poder por Hitler, em 1933. Operando em regime narrativo, com ordenação temporal algo didática, *Entre duas guerras* assimila ao fluxo de imagens e sons um viés argumentativo, reiterando a vocação pensante do cinema de Farocki. O relato é permeado por meditações dialéticas sobre as condições econômicas de ascensão do nazismo e por reflexões metalinguísticas sobre o processo de construção de uma obra cinematográfica.

⁸³ Cabe lembrar que, ao lado das aulas sobre estrutura narrativa com seu amigo, o personagem de Farocki no filme se dedica à leitura de Walter Benjamin, em especial o texto sobre a crise da narração no mundo moderno (BENJAMIN, 1994).

A obra, vale recapitular, encontrou uma etapa intermediária de pesquisa na peça de rádio *Das große Verbindungsrohr* (O grande tubo de conexão), escrita por Farocki em 1975, também a partir das leituras de Sohn-Rethel (FAROCKI, 2017b, p. 173). Além de trazer no título o verbo alemão *Verbind*, associado ao substantivo *Verbund*, o texto foi inteiramente composto por citações, reforçando o aspecto argumentativo e teórico do projeto. Fica cada vez mais nítido que combater o *Verbund* capitalista, para Farocki, é assumir uma tarefa de pensamento rigorosa que parte do enfrentamento da realidade imanente para deflagrar, nela, os mecanismos de ordenação epistêmica vinculados ao exercício do poder. Em outras palavras, há um esforço consciente de contrariar a razão hegemônica por uma via insubmissa de racionalidade crítica.

O caráter híbrido entre o movimento narrativo e o argumentativo de *Entre duas guerras* é sugerido pelo próprio cineasta, no decurso do filme. Ele aparece em cena três ou quatro vezes, interpretando um cineasta-escritor em crise que busca realizar, nas suas próprias palavras, *uma montagem de ideias*, a fim de resistir aos modelos hegemônicos de produção e, ao mesmo tempo, superar as dificuldades financeiras. Eis, assim, uma dimensão adicional da modalidade “*contra-verbundica*” de enfrentamento do mundo, empenhada por Harun Farocki: ela deve estabelecer como princípio operatório um *Verbund* autônomo de produção imagética, capaz de fornecer as condições econômicas e materiais para a intervenção combativa e crítica do cinema. Tal *Verbund* é caracterizado, por exemplo, pela conectividade entre as pesquisas dos filmes, pela atuação em meios variados (tevê, revistas, cinema e rádio) e pelo reaproveitamento de materiais entre projetos distintos.

Se o conceito de *Verbund* remetia à rede de tubos que conecta as operações de diferentes fábricas, Farocki o reinventa para estruturar seu trabalho de combinar meios midiáticos, de reutilizar as imagens e os temas dos projetos, de transpor as formas e os processos, para dar vazão a pesquisas críticas independentes, de pouca viabilidade comercial. Em 1975, ao pensar as condições financeiras de sua vida e seu trabalho como artista, ele afirmava estar buscando “um sistema compósito” do seu trabalho [*einen Verbund meiner Arbeit*], “seguindo o modelo da indústria de aço, em que cada produto desperdiçado flui de volta para o processo de produção e quase nenhuma energia é perdida” (FAROCKI, 2020e, p. 116). Com mais de 100 obras,

entre filmes e instalações⁸⁴, Farocki manteve, no decorrer da carreira, uma produção de imagens que, ao contrário *Verbund* capitalista, não sobrecarregam ou maximizam um sistema, mas entretecem continuamente temas e abordagens, formatos e métodos.

Ingemo Engström, parceira de Farocki em *Narrar*, reaparece como atriz em *Entre duas guerras*, no papel de uma enfermeira da Cruz Vermelha que coleta depoimentos de soldados mortos no campo de batalha. O filme começa com um preâmbulo misterioso [fig. 86 a 88], cujo sentido só compreendemos devidamente no final do filme. Um homem com uniforme de trabalhador está ajoelhado, com as mãos na nuca; outro, de pé e com roupa social, aponta uma arma para a cabeça do primeiro. Ambos se encontram sobre uma pequena elevação que permite visualizar, na parte de baixo, um pátio aberto com chão de concreto. Um militar passa a cavalo no espaço inferior e bate continência, saudando o homem com a arma. A voz *over* anuncia que veremos um filme sobre as guerras de classe, mas que não gira em torno das causalidades ou agonias da morte; um filme sobre a orientação do trabalho, mas que não gira em torno das dores ou agonias do dia de trabalho. Essa segunda parte da fala acompanha um plano em câmera lenta, com dedos femininos que digitam no computador, seguido por uma cartela de título com a fotografia em miniatura de uma ponte gigante (que será retomada no escopo de *Indústria e fotografia*).



Figura 86



Figura 87



Figura 88

Na parte final do filme, a cena do preâmbulo ressurgue, após um plano com a frase “HITLER — ESTA É A GUERRA”, pixada no muro [fig. 89]. Dessa vez, um homem de sobretudo e chapéu, que poderia ser tanto um burocrata quanto um detetive da Gestapo, está carregando uma pasta de arquivo; ele faz um sinal com as mãos para

⁸⁴ O levantamento completo de suas obras, com as respectivas fichas técnicas, pode ser encontrado ao final desta tese, no Anexo II (Cf. *infra*, p. 421-441).

que o militar suba as escadas em seu cavalo [fig. 90 e 91]. É uma alusão à ascensão de Hitler, figura militarista e autoritária, uma vez que os capitalistas do nazismo, como Farocki sugere, parafraseando Sohn-Rethel, “ergueram Hitler até a sela, embora eles mesmos fossem o cavalo” (FAROCKI, 2017b, p. 165). O filme se propõe a elaborar, justamente, a ligação entre essas duas pontas, entre a cena do preâmbulo e a sua retomada posterior, assumindo, para tanto, uma construção peculiar. O elo simbólico entre os dois momentos, do início e do fim, produz também uma lógica de estruturação cíclica que não deixa de estar ligada ao tema da narrativa.



Figura 89



Figura 90



Figura 91



Figura 92



Figura 93

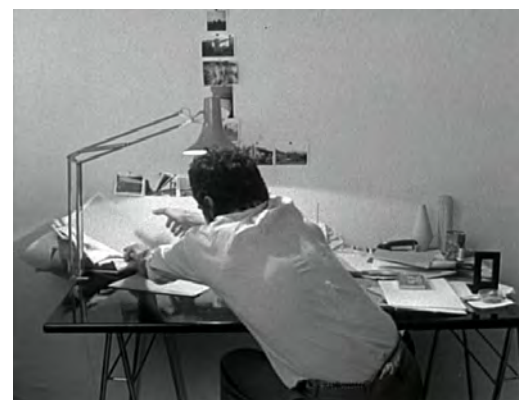


Figura 94

Como segundo preâmbulo, Farocki aparece na escrivaninha, repassando fotografias nas mãos, enquanto outras fotografias, pregadas na parede, formam uma cruz assimétrica. Há imagens de mulheres seminuas na mesa, e ele conta que ganhou dinheiro fazendo textos para tais materiais, um trabalho que demandava “camuflar a sensualidade por meio das palavras”. Em certo momento, o cineasta começa a mover seu corpo, ainda que permanecendo sentado. Ele derruba, com ímpeto, as coisas que estavam sobre a mesa (fotos, folhas, objetos, cadernos, grampeador, abajur), fazendo

dela uma *tabula rasa*, um espaço em branco, para dar início a outro tipo de trabalho [fig. 92 a 94]. Esse ato traz uma declaração de ruptura com o método publicitário e comercial das imagens (simbolizado pelos materiais de nudez), que demanda “camuflar a sensualidade por meio de palavras”. O cinema defendido por Farocki almeja o contrário: não camuflar as inclinações e os sentidos que atravessam as imagens, mas sim apreendê-los e enfrentá-los criticamente. Entre uma imagem e outra (o trabalhador ameaçado pela pistola e o homem de sobretudo que convida o militar a cavalo para subir as escadas), é preciso examinar o que se passou.

Na superfície vazia da mesa, Farocki posiciona um caderno que a câmera enquadra em *close-up*. Assim como em *Narrar*, o cinema é associado à atividade da escrita, tomada como esfera inseparável da composição imagética — em uma relação similar a diversos momentos de Godard⁸⁵. Do caderno na mesa, há um corte para o mesmo caderno nas mãos de uma pessoa em plano fechado, sem que possamos ver seu rosto. À medida que a câmera se afasta, ela revela a personagem de Ingemo, que começa a contextualizar, na terceira pessoa, o papel que vai interpretar: “Quando era enfermeira da Cruz Vermelha no fronte ocidental de 1917, ela perguntou aos soldados pelo que lutavam e pelo que morriam”. No plano seguinte, um soldado levanta o rifle e cai morto sobre as águas de um riacho, com gestos muito artificiosos, fazendo pensar em *Tempos de guerra* (*Les carabiniers*, 1963), de Godard.

A partir desse ponto, *Entre duas guerras* se divide em três partes. A primeira traça uma leitura histórico-materialista do conflito entre França e Alemanha em 1914, a fim de tornar claras suas motivações econômicas. A enfermeira da Cruz Vermelha, interpretada por Engström, caminha pelo campo de batalha conversando com soldados mortos — estendidos em riachos, campos de minério e linhas de ferro. Os depoimentos que ela recolhe são reordenados pela montagem de maneira dialética, a fim de conectar as ideias e permitir uma compreensão da contenda. Entre elipses, travellings e panorâmicas, Farocki mostra o processo argumentativo de Ingemo, sentada na árvore, para reestabelecer o nexos dos elementos políticos e econômicos que informam a Primeira Guerra. Em uma sequência notável, que mobiliza uma ordenação enfática de pensamento e adquire um caráter ensaístico de composição, ela rearranja as falas individuais pronunciadas pelos soldados agonizantes, com o intuito

⁸⁵ O cineasta francês frequentemente faz menção às operações de ler e escrever em seus filmes, submetendo-as a tensionamentos diversos com a operação de ver que, de maneira geral, ele faz prevalecer (ARAUJO, 2018).

de recompor “o texto compreensivo da guerra”, conforme vemos no plano detalhe de seu caderno [fig. 95]. As frases, concatenadas em um argumento coeso, revelam: “Lutamos e morremos na França porque...” (ela diz); “...a indústria alemã tem depósitos de metal o suficiente...” (diz o soldado 1); “...e porque...” (ela diz); “...a Alemanha conseguiu quebrar a hegemonia francesa...” (diz o soldado 1); “...então a indústria alemã expandiu seus sítios de produção e, assim...” (ela diz); “...nos enviaram à guerra para conquistarmos a França-Lorena” (diz o soldado 2).



Figura 95



Figura 96



Figura 97

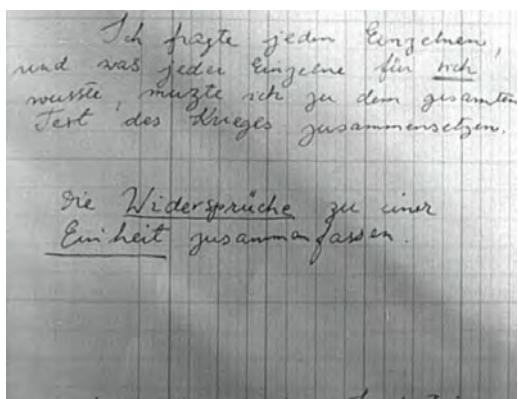


Figura 98



Figura 99



Figura 100

Dois planos adicionais servem de comentário ao tópico [fig. 96 e 97], enquadrando em *close-up* as mãos dos soldados agonizantes, ao lado de palavras grafadas por eles no chão: “Wahn” (“Engano/Ilusão”) e “Rohstoffe” (“Recursos”). Um terceiro plano, também com ênfase na dimensão da escrita, mostra palavras anotadas no caderno da enfermeira, que servem de leitmotiv para o filme, à maneira de um princípio dialético: “Compreender as contradições como uma unidade”. Tudo termina com uma nova cena de viés argumentativo, em que Ingemo expõe para um soldado cantante a sua sagaz “teoria do rifle”, logo após pedir a ele que lhe entregue a

sua arma [fig. 98 a 100]. Ela pergunta: “O que é este rifle? Entregam um rifle a um soldado e ele atira. Se acertar, mata um soldado inimigo e o território inimigo pode ser ocupado, inclusive o minério no subsolo”. A enfermeira sai do quadro, caminha até o soldado morto nos trilhos e retorna para continuar: “Se ele atira e erra, ao menos está disparando a bala produzida pelo homem que quer o minério. Ou seja, ao tentar conquistar metal para enriquecer esse homem, o soldado pode cobrir de ferro o solo acima do metal; isso também o enriquece”. Ela caminha até o soldado morto à beira d’água e volta para prosseguir:

Simplificando, do cano da arma emerge uma bala que pode matar um adversário, derrotar um exército e conquistar o território inimigo. Este cano da arma, portanto, é uma potencial fonte de lucro. Aqui [ela indica o ferrolho com o dedo] uma cápsula é ejetada após cada disparo. Ela cai sobre o solo. Quer a bala atinja ou não o alvo, mesmo depois de dez anos o solo permanece com cor de ferrugem e, assim, é uma certa fonte de lucro. Certa fonte de lucro [ela aponta para o ferrolho, de onde saem as cápsulas]. Potencial fonte de lucro [ela aponta o cano da arma]. Isso é um rifle [após jogá-lo em direção ao fora-de-campo, no chão ou nas mãos do soldado].

“A guerra é perdida”, afirma a narração, deixando no ar a síntese da racionalidade bélica como um *Verbund* paradoxal de produção e destruição⁸⁶, que deve ser apreendido pelo pensamento crítico em sua unidade e seu dinamismo. A segunda parte do filme acompanha um grupo de jovens engenheiros que participam da implementação de um *Verbund* industrial na Alemanha pré-Hitler. Ela começa com uma curiosa sequência relacionada ao ciclo econômico vicioso exposto pela enfermeira [fig. 101 a 103]. Um dos engenheiros acorda e conta ao seu colega ter sonhado com um corvo: cansado de chocar seus próprios ovos, o animal de plumas negras teria começado a comê-los para se alimentar. Enquanto o jovem relata seu sonho, o pássaro está em cima da mesa, sem quebra de registro, em uma sincronia de elementos do sono e da vigília que ressalta a absurdez da realidade, ou promove, como na abertura de *Machorka-Muff*, de Straub-Huillet, uma dialética complexa entre realidade e ficção. Em resposta, o colega do jovem, também ele engenheiro, conta a história do químico Kekulé, que após anos de pesquisa teria sonhado com a estrutura do benzeno: uma cobra mordendo o próprio rabo, em formato de anel, ponto inaugural para o desenvolvimento da indústria petroquímica. A cena está cheia de

⁸⁶ Ou, como sugere Elsaesser (2004, p. 97), “o enigma da irracionalidade racional da guerra se mantém”.

figuras cíclicas e de formato circular, dado que a cobra sonhada por Kekulé, Ouroboros, rima com o anel do benzeno desenhado na parede, que rima com a ciranda de crianças na rua, vistas pelo reflexo no espelho. Tudo remete, enfim, ao pássaro que come os próprios ovos, metáfora certa do capitalismo e do caráter contínuo das formas de violência e exploração que fundamentam o nazismo⁸⁷ (de novo, um ponto de proximidade com Straub-Huillet).

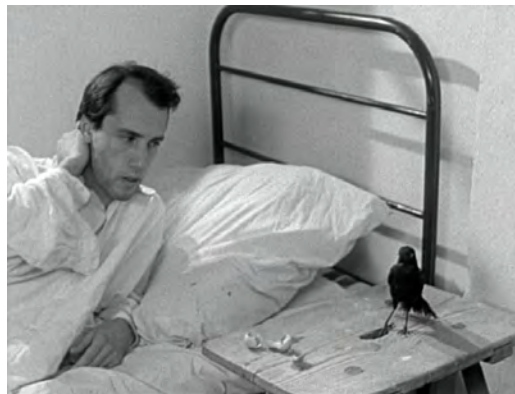


Figura 101



Figura 102

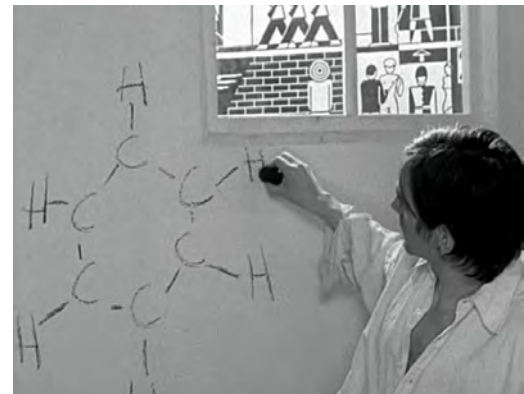


Figura 103

Essa segunda parte, que tem duração maior do que as outras, enfatiza a vida desses dois engenheiros algo antitéticos entre si. Não há recurso narrativo a nenhum tipo de psicologização ou anedotismo, o que reforça a proximidade estilística com Straub-Huillet. Eles moram no mesmo quarto e revezam os turnos do sono e da vigília: enquanto um dorme o outro trabalha, e vice-versa. Cada um expressa, figurativamente, uma determinada utopia do progresso no contexto social e histórico da época. Aquele que dorme durante a noite, que sonhou com o corvo, enxerga a ciência e a tecnologia como veículos de uma transformação social baseada no aprimoramento das condições industriais. É o engenheiro socialista. O que dorme durante o dia, que menciona a invenção de Kekulé e a caracteriza como um procedimento de maximização da produção, é o engenheiro capitalista. Ambos querem implementar, por razões diferentes, uma rede de canos ambiciosa, que interligaria fábricas distintas e permitiria que os subprodutos de umas fossem usados como energia pelas outras (de novo, estamos falando do *Verbund*). O filme traz,

⁸⁷ Uma das situações em que a cobra morde seu próprio rabo, conforme mencionado por Lucrécio na obra-prima *De rerum natura*, de linhagem epicurista, é quando ela está agonizando com uma dor intensa, e almeja, por meio da sua própria dentada, se libertar do sofrimento.

ainda, em linhas entrecruzadas de cenas, sonhos e lembranças, figuras coadjuvantes como a “bela burguesa”, que acompanha o empresário e seduz o engenheiro capitalista; o terceiro engenheiro, que tira fotos na fábrica e discursa sobre as condições dos trabalhadores; e o empresário, representante direto do capital. Farocki aparece, vez ou outra, e interrompe a narrativa para fazer pontuações autorreflexivas.

O presente diegético de *Entre duas guerras* é um espaço impessoal e desengajado, sem aproximação efetiva com as vidas das pessoas e os interesses concretos da luta de classes. O passado é um limbo, uma represa de melancolia em que os mortos testemunham inutilmente as disputas e expansões impostas pelo capital. Embora os engenheiros expressem desejos de transformação social, não demonstram uma consciência efetiva da realidade, nem oferecem solução aos impulsos dominantes da história⁸⁸. Em dado momento, demarcando a perspectiva melancólica, um deles afirma que eles chegaram tarde demais à Alemanha para fazer parte de uma revolução, e cedo demais para não sentirem a estupidez reacionária e a covardia do povo (ecoando uma frase de Heidegger, e antecipando a formulação de Straub-Huillet em relação a Babeuf no filme *Tão cedo, tão tarde* [1981]). Além disso, os diálogos por vezes são intercalados com emanações alegóricas ou mnemônicas dos personagens, que acabam reabsorvidas pelo caráter cíclico da narrativa. O que eles demonstram, com suas vidas flutuantes e elucubrações, é sobretudo a dificuldade para se elaborar concretamente a experiência alemã entre a República de Weimar e o nazismo. O engenheiro que denunciava os sofrimentos dos operários está limitado a fazer fotografias da fábrica (cuja mecanização torna o trabalhador obsoleto), em um gesto mais arquivístico do que insurgente. O engenheiro capitalista, que desejava implementar o *Verbund* para racionalizar os recursos, é facilmente cooptado pelo empresariado. O engenheiro socialista, que sonhava em civilizar os modos de produção, acaba tirando a própria vida ao descobrir que Hitler tomou o poder.

Há duas matrizes estéticas principais na construção de *Entre duas guerras*. A primeira está ligada aos filmes de estúdio da República de Weimar, no período de ascensão do nazismo. *M*, de Fritz Lang, que retrata de maneira expressiva a atmosfera social do país, é citado na cena em que o engenheiro e a viúva deixam marcas de giz nas costas um do outro. A síntese do capital com o trabalho, associada à noção de

⁸⁸ “Nas mentes dos personagens nada corresponde seja à violência da transformação social em curso ao seu redor, seja à simplicidade lúcida das enérgicas deduções de Sohn-Rethel” (ELSAESSER, 2004, p. 96).

Verbund, faz pensar na narrativa de *Metrópolis*, também de Lang. Os planos oníricos e sombrios da escadaria da igreja, com a mulher de cabeça coberta, remetem a Murnau e outras obras da UFA. A segunda matriz, por sua vez, é a tradição insubmissa de cinema de esquerda alemão, em seus momentos chave, especialmente *Machorka-Muff* e *Não-reconciliados*, de Straub-Huillet, *A brutalidade na pedra* (*Brutalität in Stein*, 1960) e *Professores em transição* (*Lehrer im Wandel*, 1963), de Alexander Kluge, além de *Kuhle Wampe ou: Quem é o Dono do Mundo?* (*Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?*, 1932), de Bertolt Brecht e Slatan Dudow.

Cabe explorar um pouco mais essa segunda matriz. Gestado no espírito dos trabalhadores, fundado na estética brechtiana e contando com atores proletários, *Kuhle Wampe* traz uma inflexão decisiva no cinema de esquerda europeu⁸⁹. Produzido pela Prometheus, companhia ligada ao Partido Comunista da Alemanha, tida como a primeira produtora e distribuidora comunista da história do cinema⁹⁰, ele representa os problemas da população operária, atacando os valores burgueses e exaltando a solidariedade de classe⁹¹. Na primeira parte, intitulada “UM TRABALHADOR A MENOS”, assistimos ao suicídio de um jovem desempregado, em uma cena que evidencia a desolação e o desamparo da classe trabalhadora [fig. 104 a 106]. Sozinho na sala, após a refeição, ele vai até a janela e deixa o relógio de pulso sobre a mesa, legando seu único pertence à família necessitada. Então, ele salta. Seu corpo é mostrado no chão por uma câmera em ângulo zenital, com os transeuntes aglomerados em volta. A cena é referência para o suicídio do engenheiro socialista no final de *Entre duas guerras*, após a tomada do poder por Hitler [fig. 107 a 109]. Também ele retira o relógio e o coloca no parapeito da janela, antes de saltar, restando no asfalto um traçado de giz. Como no filme de Brecht, o suicídio do engenheiro socialista expressa uma destruição mais profunda dos ideais e impulsos da esquerda

⁸⁹ Para Marc Silberman, *Kuhle Wampe* “marca um apelo mais radical, abertamente político, à atividade espectral no contexto do cinema não-comercial da República de Weimar” (SILBERMAN, 1995, p. 34). Kracauer, que defendeu o filme contra a censura, no período de Weimar, não deixaria de criticá-lo, por “estigmatizar o comportamento social-democrata” dos trabalhadores mais velhos, em um momento no qual teria sido mais estratégico enfatizar a solidariedade das massas (KRACAUER, 1947). Para mais informações sobre a censura de *Kuhle Wampe*, vale assistir ao documentário televisivo *Kuhle Wampe - Censurado!* (*Feigenblatt für Kuhle Wampe*, 1975), de Christa Mühl e Werner Hecht.

⁹⁰ *Kuhle Wampe* foi proibido inicialmente pelos censores de Weimar, e acabaria censurado, em 23 de março de 1933, pelo departamento de propaganda nazista (REIMER & REIMER, 2010; ESPERANÇA, 1993; SILBERMAN, 2008).

⁹¹ Farocki, que realizaria em 1986 um episódio para a série *Filmtip*, recomendando o filme de Brecht e Dudow.

alemã⁹². Ele ecoa, visualmente, no momento em que outro engenheiro, observando as fotos que fez na fábrica de carvão, deposita no parapeito da janela a imagem de um operário, figura solapada pelo avanço das máquinas [fig. 110 a 112].



Figura 104



Figura 105



Figura 106



Figura 107



Figura 108



Figura 109

⁹² “A ironia da cena se opera em diversos níveis, porque Brecht e Dudow começaram seu filme com o tipo de desfecho trágico que eles criticavam nos filmes socialmente conscientes do período de Weimar, como *Mutter Krausens Fahrt ins Glück*, a fim de mostrar que o suicídio é o tipo errado de fechamento para uma narrativa sobre a história, em especial a história da classe trabalhadora. A inversão de uma inversão, feita por Farocki, torna o salto da janela menos o suicídio de um trabalhador individual do que a destruição metafórica de toda uma cultura política. O otimismo final de *Kuhle Wampe* pode parecer irresponsável, se tomamos em retrospecto a emergência da repressão fascista e a lógica econômica persistente que sobreviveu ao “Terceiro Reich”, até os dias de hoje. A batida na porta é sua alusão cinematográfica no extracampo. *Entre duas guerras*, então, é sobre o desejo de aprender com a história e a catástrofe, bem como o fracasso de conseguir fazer isso, mas não é um filme que se propõe a ensinar. É um filme de reflexões, traços e, desse modo, seu *gestus* básico é o de um texto, um conjunto de quebra-cabeças visuais e hieróglifos gráficos que precisam ser decifrados e cujo esforço inteiro e força dependem de sua resistência a serem consumidos” (ELSAESSER, 2004, p. 99).



Figura 110



Figura 111



Figura 112

No plano final de *Entre duas guerras*, o contorno do corpo no asfalto é dissolvido pela chuva, sendo levado por ela até um bueiro [fig. 113 e 114]. O suicídio do engenheiro, emblematizado pelo traçado de giz sobre o chão, é rapidamente apagado pela água, em uma forte expressão da continuidade do progresso como força social e histórica inexorável. Esse aspecto parece figurado como uma espécie de liquidez elementar, sob a forma da dissolução ou do escoamento, que surge em uma das sequências mais marcantes do filme, iniciada no bar. O engenheiro-fotógrafo discorre para o engenheiro socialista sobre a diferença das concepções de tempo segundo a perspectiva da burguesia e a dos trabalhadores. Enquanto a burguesia consegue construir conexões entre qualquer conjunto de eventos do passado ou do presente, ele afirma que a vida inteira da classe trabalhadora *simplesmente se dissolve*. Vemos o líquido de um dos copos transbordar e fluir ao longo da mesa, cair sobre o chão, verter como um rio em direção à porta, descer lentamente as escadas, e alcançar a rua, onde transpõe o meio-fio e escorre para dentro do bueiro [fig. 115 a 118]. A morte do engenheiro, sob o signo do nazismo, é aproximada da liquidação do movimento operário pelo programa burguês e neoliberal. O fluxo do líquido na escada pode ser associado, enfim, a um momento incontornável do cinema de esquerda mundial, que emblematiza justamente o sofrimento das massas: a sequência em que o sangue do povo é derramado na escadaria de Odessa, n'*O encouraçado Potemkin* (1926), de Serguei Eisenstein⁹³.

⁹³ Essa pista, fornecida por Elsaesser, poderia nos levar a um cotejo interessante entre Farocki e o cineasta russo, a partir de dois eixos principais: por um lado, ambos enxergam no cinema uma dimensão epistêmica, mas, por outro lado, eles demonstram visões bastante distintas da história. Enquanto Eisenstein quer conhecer as mazelas do povo e representar os fracassos da luta social, com o intuito de fermentar novas revoluções, Farocki apresenta uma visão mais fria e desencantada sobre as

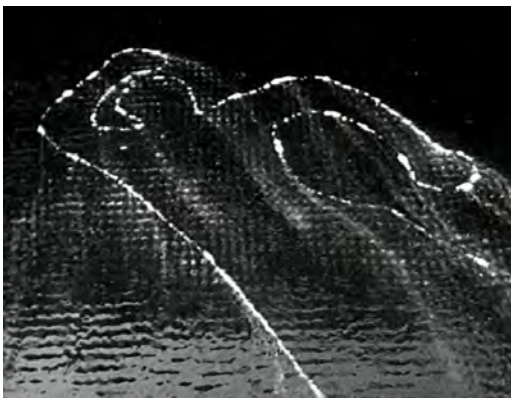


Figura 113



Figura 114



Figura 115



Figura 116



Figura 117



Figura 118

Para retomar a ligação com *Kuhle Wampe*, não são raros os cineastas nas décadas de 1960 e 1970 que retomaram uma vertente de compromisso político e estético ligada ao trabalho de Brecht. Cabe sublinhar, dentre eles, os casos que melhor se prestaram a reavaliar o período nazista e a denunciar a amnésia histórica que tomava conta da Alemanha Ocidental. *Narrar* e *Entre duas guerras* assumem, nesse campo, uma posição de fraternidade com *Não reconciliados* e *Machorka-Muff*⁹⁴, ambos de Straub-Huillet, além de *A brutalidade na pedra* (*Brutalität in Stein*, 1960) e *Professores em transição* (*Lehrer im Wandel*, 1963), os primeiros curtas de Kluge⁹⁵.

possibilidades de ação no mundo, limitando-se a examinar com atenção alguns de seus elementos e fornecer um conhecimento crítico sobre eles.

⁹⁴ *Machorka-Muff*, cabe lembrar, também inclui uma citação de *Kuhle Wampe*, o que apenas ressalta a rede de ligações. Trata-se de uma sequência composta por manchetes de jornal de 1931-32: enunciados morais, de natureza cristã e chamados cívicos à retomada belicista. No caso de *Kuhle Wampe* eram manchetes sobre o desemprego, que atingia quase 5 milhões de pessoas à época.

⁹⁵ Para Elsaesser, em um momento no qual o nazismo se tornava um grande (show) business, com obras como *Cabaret* (Bob Fosse, 1972), *Os deuses malditos* [*La caduta degli dei* (*Götterdämmerung*), Luchino Visconti, 1969], *O conformista* (*Il conformista*, Bernardo Bertolucci, 1970) e *O porteiro da noite* (*Il portiere di notte* (Liliana Cavani, 1974), “parecia a hora de apontar até que ponto os grandes businesses da década de 1930 eram ‘fascistas’, não por causa de uma conspiração dos industriais, com

São filmes que buscaram apreender, no contato com o presente, o caráter cíclico das figuras e dos valores que deram suporte ao nazismo. Afinal de contas, como já alertava Brecht em 1935⁹⁶, o fascismo só pode ser combatido por meio do enfrentamento crítico do capitalismo que o engendra⁹⁷. Muito provavelmente, Farocki conhecia essa passagem brechtiana por intermédio de Straub-Huillet, dado que Danièle a recita em *Introdução a “Música de acompanhamento para uma cena de filme” de Arnold Schönberg (Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene, 1972)*. No espectro esquerdista de críticas ao capitalismo e ao nazismo, o que diferencia Farocki é seu ponto de vista focado em aspectos tecnológicos e econômicos (enquanto Straub-Huillet se concentraram na disjunção traumática do militarismo, e Kluge na amnésia histórica dos filmes comerciais)⁹⁸.

O desfecho de *Entre duas guerras*, com a dissolução dos traços do engenheiro, ligada ao malogro da luta social, à obsolescência do trabalhador e ao cerceamento do tecido social pelas redes *verbundicas*, reforça as lições da história sob a chave da melancolia e da derrota, mas também em seu aspecto de repetição e circularidade, um ciclo que é preciso quebrar. A Alemanha Ocidental de 1970 era um redemoinho de tensões da Guerra Fria, tomada pela influência brutal das forças liberais, pelo fracasso das lutas de esquerda, pelo avanço do militarismo, pela exploração do capital e pela recorrência das formas e figuras de dominação que sustentavam o nazismo, agora dissimuladas. Nesse contexto, é significativo que Farocki busque refletir sobre as armadilhas da história, suas imagens distorcidas ou paradoxais. De maneira geral, *Entre duas guerras* estabelece uma dialética expressiva entre o passado nazista e o presente capitalista do país. É assim que entendemos a imagem dos dedos que teclam na abertura, anacrônica em relação ao período histórico representado pelo filme (décadas de 1920 e 1930). Um chamado ao presente. É desse modo que entendemos a estrutura cíclica da narrativa e a incidência frequente das figuras da dissolução e do

as visões da extrema-direita nacionalista, mas por causa da lógica inerente do capitalismo” (ELSAESSER, 2004, p. 96).

⁹⁶ Trata-se de um panfleto escrito e impresso por Brecht para circular na Alemanha de Hitler, com o apoio do jornal antifascista *Unsere Zeit*, da “Liga de Escritores Alemães”.

⁹⁷ Nos referimos ao seguinte trecho: “O fascismo é uma etapa histórica do capitalismo; nesse sentido, trata-se de algo novo e, ao mesmo tempo, velho. Nos países fascistas, o capitalismo continua a existir, mas apenas sob a forma do fascismo; e o fascismo só pode ser combatido como capitalismo na sua forma mais crua, impudente, e traiçoeira. Como pode alguém dizer a verdade sobre o fascismo, a menos que esteja disposto a falar contra o capitalismo, que faz esse fascismo emergir? Quais serão os resultados práticos de tal verdade?”. Cf. <https://www.marxists.org/portugues/brecht/1935/mes/fascismo.htm>. Acessado em 20 de dezembro de 2020.

⁹⁸ Segundo Skorecki (1981, p. VIII), em um artigo da *Cahiers du Cinéma* de número 329, *Entre duas guerras* “é tanto uma lição de cinema puro quanto de economia e política”.

círculo (sendo que a própria noção de *Verbund* traz uma lógica de circuito). Tais fatores indicam, da parte de Farocki, uma elaboração insubmissa da história (em sintonia com os filmes de Straub-Huillet e de Kluge, dentre outros), que se presta a intervir esteticamente nas possibilidades de compreensão e organização do presente.

A partir do projeto e da realização de *Entre duas guerras*, Farocki seguiu ainda um impulso adicional de investigação *verbundica* do presente, estabelecido com o documentário *Indústria e fotografia*. Em uma sequência notável da ficção de 1978, um personagem visitava o espaço da fábrica e registrava as máquinas gigantes das usinas de carvão em funcionamento. Diegeticamente, tais materiais estavam situados no ano de 1927, de modo a sublinhar, na subida de Hitler ao poder, o apagamento sistemático do gesto humano em meio à integração dos sistemas econômicos, políticos e tecnológicos. Em termos documentais, contudo, é no presente que tais imagens se localizam, mais especificamente na Alemanha Ocidental dos anos 1970, tempo e lugar em que Farocki as registrou. Tomada pela compulsão capitalista, com seus mecanismos recônditos de opressão, a história da RFA expõe sintomas que se aproximam ciclicamente do período de ascensão do nazismo, sobretudo quando pensada com ênfase nas forças de produção e nos sistemas tecnológicos.

Indústria e fotografia assume a tarefa de penetrar, *contra-verbundicamente*, nas veias do *Verbund* industrial que irmana o capitalismo a outros regimes de violência⁹⁹. Ao reproduzir sequências de *Entre duas guerras*, o documentário abre uma via de reflexão complementar, fortalecendo a compreensão crítica dos sistemas integrados de produção no contemporâneo. Ao mesmo tempo, há um outro trabalho de narração, que destaca menos o caráter cíclico da história alemã e mais o processo de mistificação tecnológica que, agora como outrora, caracteriza a progressão industrial. À medida que os sistemas de produção se tornaram mais complexos, no decorrer do século XX, as figuras da violência e da opressão capitalista — que os personagens de *Entre duas guerras*, nos anos 1920, já falhavam em reconhecer com precisão — se tornaram ainda mais dissimuladas.

⁹⁹ A violência e a exploração, de fato, sem escolherem posições morais ou ideologias, constroem sistematicamente os impulsos da vida, massacrando-a, sob a forma do progresso e do capital, em um mundo que perdeu contato com “a verdade tangível”, com a miséria concreta e a experiência das pessoas. É nesse sentido, talvez, que o engenheiro socialista afirme, ao final de *Entre duas guerras*, que “esse tal de Hitler fala como um marxista”, após tomar conhecimento de um discurso do ditador.

A sequência inicial de *Indústria e fotografia* associa três elementos: 1) fotografias de moinhos em série; 2) uma grande instalação industrial registrada pelo fotógrafo tchecoslovaco Jaromir Funke; e 3) jogos diagramáticos com as palavras *indústria* e *fotografia*, associadas pelos símbolos “+” e “—”, aludindo à interseção operativa entre as duas esferas [fig. 119 a 124]. Há referência, sutil, aos condicionamentos do olhar no contexto dos sistemas mecanizados, com seus parâmetros técnicos de representação. Ao mesmo tempo, a ordenação e comparação das fotografias, mediante a elaboração do cinema, permite a Farocki decompor criticamente o desenvolvimento da imagem e da técnica, revelando o seu enredo inter cruzado. Para isso, é necessário um trabalho específico de exame analítico, articulando os materiais visuais entre si e com as palavras. Ouvimos, após o preâmbulo, que o antídoto contra a fusão midiática da indústria e da fotografia consistiria no exame de imagens em que tais esferas não se fundem, imagens contraditórias, caóticas e fragmentárias, imagens piores, e que, por isso mesmo, têm mais a dizer. Seguimos um conjunto de fotografias de trabalho, feitas na primeira metade do século XX, em contextos variados, e a partir das quais Farocki analisa a constituição gradativa de um certo “olhar industrial”.



Figura 119

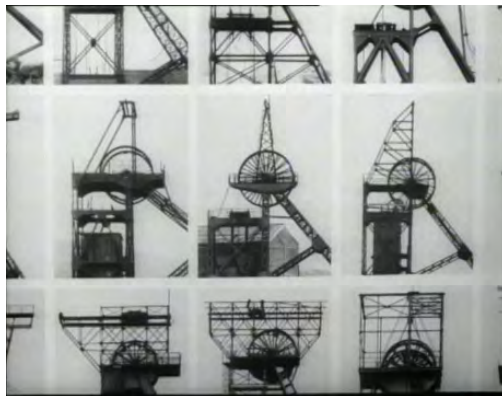


Figura 120

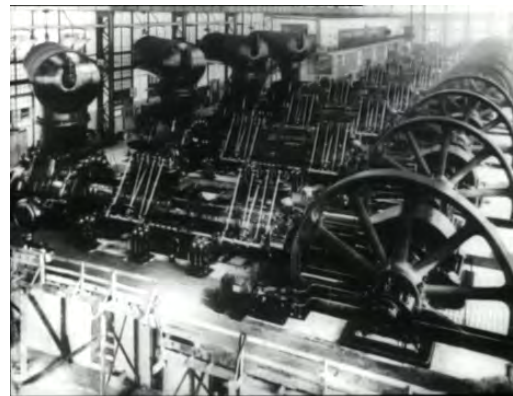


Figura 121



Figura 122



Figura 123



Figura 124

Essa escolha por examinar “imagens piores” não busca fetichizar um escopo de materiais pouco elaborados ou rudimentares, mas sim favorecer a compreensão crítica de um processo de padronização do mundo, antes que ele se feche e se mistifique em excesso por uma via de codificação acirrada. A narração enfatiza a posição dos corpos dentro do quadro, bem como o modo como eles são relegados ao segundo plano em função da mecanização. Não tardamos a perceber, contudo, que a questão decisiva é mais extensa: o que se torna nítido, à medida que o filme avança, é a imposição de parâmetros técnico-midiáticos à organização da vida e do olhar¹⁰⁰. Nas minas da Silésia, em 1900, vemos trabalhadores cumprindo tarefas manuais, em processos não automatizados, sendo que as poses e os gestos deixam transparecer, visualmente, o trabalho envolvido nas atividades [fig. 125 a 127].



Figura 125



Figura 126



Figura 127

Uma vez que as fotografias, com películas de absorção mais lenta, são iluminadas por flash de magnésio, os modelos precisam interromper seus movimentos, como se fossem bonecos de museu. A narração sugere que a relação entre o trabalho e a imagem responde a um princípio objetivo, de captura midiática, mas o dispositivo que eterniza as figuras é, também, aquele que antecipa a morte, subordinando as ações dos trabalhadores aos parâmetros frios da técnica fotográfico-industrial. É esse ponto de contradição que Farocki deseja apreender, na esperança de que ele ajude a compreender as incoerências ainda mais veladas do presente e as exigências para se realizar um cinema efetivamente crítico.

¹⁰⁰ Como afirma Siomara Faria (2013, p. 17), em *Indústria e Fotografia* Farocki “retoma fotografias de trabalhadores nas minas do início do século XX, para pensar o modo como a vida se fixa na imagem e [...] a fotografia colabora com a grande indústria”.

Nas primeiras fotografias mostradas, em que ainda são visíveis as posições desconfortáveis dos trabalhadores, ao posarem longamente para as fotos, as máquinas e ferramentas têm papel acessório. Com a sucessão de novas imagens, entendemos que a veloz “evolução” do modelo industrial apaga ou recondiciona a presença das figuras humanas. Descobrimos que em 1935, já no período nazista, as imagens do trabalho manual pertencem à história da cultura, são resquícios de um passado que se torna remoto, substituído pelo ritmo mecânico. Além disso, a performance do corpo é padronizada pelo ritmo de operação maquinica, que pode ser aproximado, visual ou tecnicamente, da própria lógica de filmagem e montagem¹⁰¹. Ao passo que o mundo se converte em um *Verbund* cada vez mais intrincado, sem clareza entre a forma e a função das coisas, cresce também a coincidência entre indústria e fotografia. Em outras palavras, os processos de expropriação do trabalho que afetam o espaço da fábrica encontram correspondência, *mutatis mutandis*, no *Verbund* cada vez mais contumaz que padroniza a produção e circulação de imagens.

Um aspecto decisivo de *Indústria e fotografia*, nesse sentido, é a *ênfase nos processos de formação* dos elementos produtivos modernos, e menos em seus aspectos *figurativos*, em sua *Gestalt*¹⁰². A ideia é estabelecer um contra-método à naturalização das estruturas mundanas, à naturalização midiática do próprio *Verbund* audiovisual, pois, como afirma a voz *over*, o excesso de cliques sobre os mesmos símbolos acaba esvaziando o olhar. Para Farocki, cada símbolo demanda um exame cuidadoso, uma vez que corresponde a um mecanismo, mas também a uma construção, ou seja, “[o símbolo] é construído com a consciência de que representa algo”. Ganham relevância, assim, sequências que destacam as transformações dos sistemas produtivos ao longo do tempo, bem como suas etapas de operação [fig. 128 a 133]. É o que ocorria na abertura, com a série de variações cinéticas do funcionamento do moinho, mas também, com maior amplitude temporal, na sucessão de fotografias das minas da Silésia, que traçam as suas mudanças técnicas. De outra maneira, é o que vemos na sequência de imagens fixas, conectadas por efeitos de

¹⁰¹ É curioso observar a sedimentação, no senso comum, da máquina como metáfora para o corpo. Esta ideia tem muitos antecedentes importantes na história do pensamento e da cultura, sendo um caso importante o do cineasta de vanguarda russo Dziga Viértov.

¹⁰² Como diria Goethe, “tudo se perde num movimento constante [e por isso a língua alemã] costuma fazer uso de maneira suficientemente propícia da palavra formação (*Bildung*)” (GOETHE, 2019, p. 26). Goethe, que é citado por Farocki em alguns filmes, fazia parte de um círculo de intelectuais e artistas que enfrentava com muita desconfiança o pensamento iluminista e a razão instrumental, de Newton a Kant. Seria preciso, contudo, um estudo mais fundo para avaliar melhor a pertinência dessa relação e determinar as possíveis influências dos beletistas críticos alemães no espírito do cineasta.

fusão, que mostram a passagem das torres de madeira para as torres de aço. Podemos citar, ainda, a série de torres de minas registradas por Bernhard e Hilla Becher, mostrando a diversidade de construções possíveis para uma mesma expressão, ou a série da construção das siderúrgicas de Burghausen e Alsum em 1911.



Figura 128



Figura 129



Figura 130



Figura 131



Figura 132



Figura 133

Seja na reiteração do símbolo da torre ou na reconfiguração industrial da paisagem, há uma tendência similar de esvaziamento ou condicionamento do olhar e do mundo a padrões frios de racionalidade (de novo, é a preocupação de Adorno). A figura humana se retira do espaço deformado pelas máquinas, perdendo sua preponderância, mas esse espaço, por sua vez, deixa de pressupor um espectador humano. A ordenação do mundo não se pauta mais pelo trabalho do sujeito ou pelo sujeito do trabalho, passando a produzir imagens dominadas pela lógica e pelo poder das máquinas, como os pontos de vista aéreos¹⁰³. Os fenômenos representados, em

¹⁰³ Tais imagens, estranhas à natureza humana, geradas pela alienação do trabalho, resultantes dos processos das máquinas, são ao mesmo tempo imagens banalizadas. Como afirma Günther Anders (o primo de Walter Benjamin, menos célebre, que foi casado com Hannah Arendt, e referência importante

especial o trabalho e as formas de exploração que o envolvem, são atingidos por um coeficiente de alienação acentuado. Como vimos em *Sobre “Song of Ceylon” de Basil Wright*, as relações no espaço moderno da fábrica são menos nítidas do que as práticas laborais de uma comunidade tradicional, pois o ritmo da vida passa a ser “fixado” pelos moldes tecnológicos. Para demonstrar isso, agora, com atenção redobrada às condições cruzadas entre indústria e fotografia, Farocki reutiliza o mesmo *travelling* do muro de tijolos que havia sido mostrado em *Entre duas guerras*, alterando a narração:

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

A invisibilização do trabalho, portanto, tem uma dinâmica dúplice: em uma primeira instância, resulta da arquitetura da fábrica, de suas condições materiais, da disposição da parafernália capitalista, do programa de exploração moderno; em uma segunda instância, ela é reiterada pelos meios próprios da imagem, que reproduzem no campo simbólico a lógica da padronização industrial. Quando o *travelling* termina, a câmera enquadra um alto-forno, visto por cima do muro, mas ele mal pode ser reconhecido em meio às tubulações, recoberto que está por confusos componententes especializados. Até 1921, esse tipo de estrutura ainda era acessível ao entendimento, como mostram as fotografias de arquivo: sua *função* de produção se fazia identificável a partir da *forma*. Depois, na nova era industrial, as mutações técnicas obscurecem as operações concretas e dissimulam a exploração do trabalho em meio a um *Verbund* hermético. Para restituir clareza ao olhar e ao pensamento, Farocki decompõe o processo de formação do alto-forno, retrazendo a história de sua presença no ambiente industrial. Ele introduz uma nova série de fotografias que mostra, sucessivamente, o manto de aço cúbico, a canalização anular, a rede para concreto, a fundação, a elevação circular, a parede de tijolos refratários para revestimento interno,

para Farocki), o que está em jogo é uma dupla operação: a ferida da alienação, e o estranhamento que ela traz, vêm acompanhados do bálsamo enganoso da familiaridade (ANDERS, 2002, p. 130).

o exterior, os andaimes para apoio, a fornalha-Cowper, a bateria de fornos, os canos de água e de gás, a plataforma de trabalho e o elevador [fig. 134 a 145].



Figura 134



Figura 135

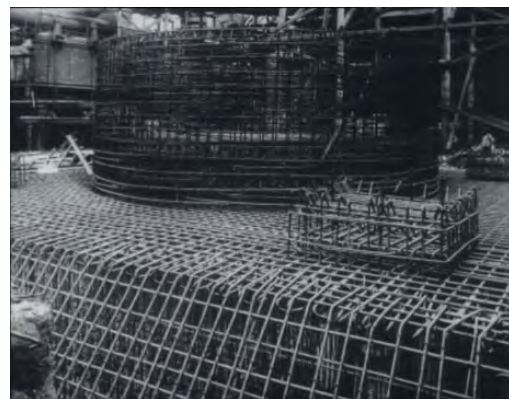


Figura 136



Figura 137



Figura 138

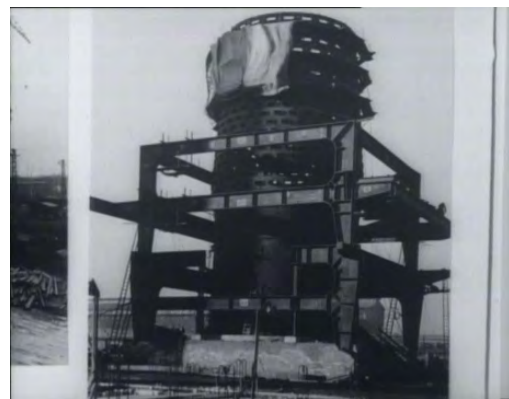


Figura 139



Figura 140



Figura 141



Figura 142

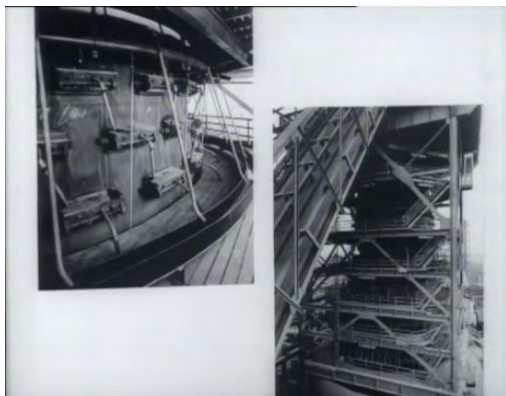


Figura 143

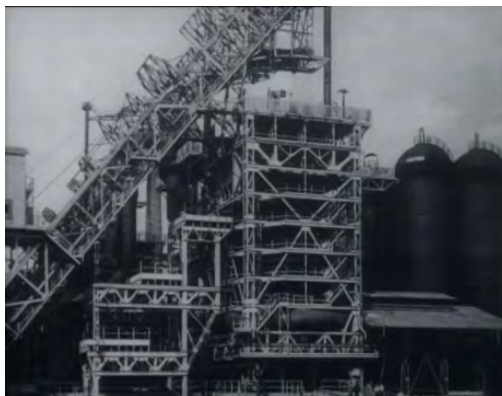


Figura 144



Figura 145

As fotografias fixas, sob o esforço da montagem, ainda restituem algo da presença e da compreensão humana nos espaços de produção, mas os *trechos filmados* mostram unicamente processos de trabalho automatizados, restritos ao domínio das máquinas. É mais uma contradição ressaltada por Farocki, sendo que essa dialética entre o fotográfico e o cinematográfico, entre o movimento e a imobilidade, retorna com maior precisão estética em outros filmes (por exemplo, *Como se vê*). As possibilidades de representação das diferentes mídias, da fotografia ao cinema, também se modificaram profundamente ao longo da era industrial, em uma dinâmica de retroalimentação. Primeiro, temos os gestos manuais documentados na fábrica de Duisburg, em 1911, com fotografias encomendadas, ironicamente, por uma firma que buscava vender uma máquina que controla automaticamente as comportas. Depois, temos a desproporção das grandes indústrias diante da escala do olhar humano, a ponto de as siderúrgicas perderem o atrativo fotográfico e a inteligibilidade. Elas passam a ser representadas indiretamente, por meio de suas realizações (como a ponte ferroviária, presente na cartela-título de *Entre duas guerras*), uma vez que nenhuma imagem daria conta de condensar a complexidade da estrutura industrial de produção e trabalho¹⁰⁴. Como a voz *over* sugere:

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

Como sugeria Brecht, em seu texto brilhante sobre *O processo da Ópera dos três vinténs*, a situação moderna é tão complicada que a mera “representação da realidade” diz pouco ou quase nada sobre essa realidade. Por isso, seria necessário elaborar, pela via artística, maneiras novas de reproduzir o mecanismo do mundo, de enfatizar as dinâmicas intangíveis que compõem o *Verbund* funcional da era industrial e de expressar suas contradições. É a uma conclusão similar àquela encontrada por outro compatriota de Farocki, o artista experimental Hans Richter, que, ao escrever e refletir sobre o filme-ensaio, busca confrontar a transformação das estruturas econômicas do capitalismo, em que o trabalho visível desaparece e dá lugar a

¹⁰⁴ A narração, sobre as pontes: “Uma imagem deve resumir o que todo o investimento ferroviário representa”.

transações invisíveis e operações veladas. Na opinião de Richter, o cinema deveria responder a esse estado de mundo com a fabricação de novas técnicas de visualização, que permitam mostrar ou problematizar processos abstratos¹⁰⁵. O que *Indústria e fotografia* busca evidenciar, nas entrelinhas da mistificação do mundo pela lógica mecânico-industrial, é o processo de invisibilização do trabalho que acompanha a exploração do próprio trabalhador, sendo que essa exploração se tornou obscura em função da estrutura complexa da fábrica.

Na esteira de Brecht e Richter, cabe sublinhar que as máquinas de visão não dão conta de *ver* ou *dar a ver* diretamente a verdade de tais processos, velozes e intrincados, muito menos as dinâmicas que eles reforçam no tecido social. Elas se tornarão, mais tarde, máquinas de controle e de regulação, algo que Farocki abordaria em filmes como *A saída dos operários da fábrica* (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995), *Olho/Máquina* (*Auge/Maschine*, 2000-2003) e *Contra-música* (*Gesen-Musik*, 2004). Mas essa questão não se resume ao cinema. Os dispositivos técnicos, que deveriam supostamente libertar a humanidade das tarefas subalternas, acabam por impor novas formas de coerção à existência do corpo, com condições de dominação radicalmente outras¹⁰⁶. Por isso, seja aqui ou numa obra como *Em comparação*, que examina o processo de produção de tijolos em diferentes locais, com graus variados de desenvolvimento tecnológico, é preciso desmontar as máquinas de produção do trabalho e das imagens, tornar claras as suas condições de existência, para *dar a ver criticamente* aquilo que o capitalismo invisibilizou: as relações de trabalho, as formas de dominação, e os esquemas de controle e violência que fundamentam a injusta distribuição do mundo.

O que constatamos, enfim, no percurso que vai dos primeiros filmes de vocação política de Farocki, ligados à militância esquerdista, até o seu primeiro longa-metragem, *Entre duas guerras*, com seu complemento, *Indústria e fotografia*, passando por *Narrar* e *Fogo inextinguível*, é um aprimoramento crescente das formas de utilização do cinema como dispositivo de exame das imagens do mundo e de

¹⁰⁵ Embora *Indústria e fotografia* apresente uma fatura documental, ele mobiliza uma postura meditativa circunscrita, precedendo os ensaios mais vigorosos de Farocki nos anos 1980. Não se trata de um ensaísmo com grandes saltos ou variações de pensamento, como em Marker ou Godard, mas sim de um ensaísmo contido, com espectro ondulatório moderado, e uma única explicitação mais forte da sua condição argumentativa: na sequência que desvia a linha narrativa e insere um trecho sobre os símbolos muito ou pouco fotografados, incluindo um plano do passaporte do próprio diretor.

¹⁰⁶ Não nos cabe, aqui, julgar qual relação de trabalho é pior ou melhor, apenas tomar uma posição crítica em relação às formas de subjugação da humanidade no âmbito das mídias e das máquinas.

elaboração de pensamento sobre as suas redes técnicas, sociais e econômicas. As cenas políticas, que começam fincadas no calor da agitação, adquirem, com o tempo, uma frieza e uma sistematização coerente, em termos estéticos e conceituais. Com a noção de *Verbund*, Farocki encontra um operador epistêmico fundamental para o seu projeto de pesquisa e reflexão, transformando decisivamente as suas possibilidades de apreender o universo humano por meio do cinema. Doravante, o cineasta atuará cada vez mais no sentido de entender as estruturas que compõem o tecido social, deslocando os seus sentidos habituais e adicionando, a eles, uma profundidade crítica acentuada. No caminho que leva a *Entre duas guerras* e *Indústria e fotografia*, contudo, há uma vertente de trabalho decisiva para o amadurecimento do cineasta em relação ao seu meio, no que diz respeito aos seus posicionamentos estéticos e à sua consciência quanto aos modos de produção audiovisual.

2. Pedagogias da imagem

Cabe retroceder um pouco no tempo, voltando a *Narrar e Entre duas guerras*, para avaliar o contexto de gestação dessas obras nos anos 1970, período marcado por uma frente de atuação peculiar no trajeto de Farocki. Nessa década, o cineasta assume uma presença televisiva intensa, mas nunca de maneira a aderir por completo ao fluxo normal da teleprogramação. Nos trabalhos que dirige, mobiliza uma atitude analítico-pedagógica firme, fundada em seus estudos marxistas e nas experiências prévias de militância, e adotando, por vezes, um ímpeto acirrado de desconstrução ou de questionamento da linguagem.

Nesse sentido, cabem duas observações preliminares que ajudam a situar o trabalho de Farocki no período. Primeiro, sua postura contestadora em relação ao meio televisivo é condizente com o grupo de trabalho que ele integrava na emissora WDR, voltado para a autocrítica e a renovação da programação. Segundo, algumas das obras desse conjunto podem ser aproximadas das intervenções de Godard na mesma época, como *A chinesa* (*La chinoise*, 1967), o episódio “Câmera-Olho”, *A gaia ciência* (*Le gai savoir*, 1969) e, mais ainda, das obras gestadas ao lado de Jean-Pierre Gorin, no Grupo Dziga Vertov, tais quais *Um filme como os outros* (*Un film comme les autres*, 1968), *Tudo vai bem* (*Tout va bien*, 1972) e *Carta para Jane* (*Letter to Jane*, 1972). Além de figura incontornável para os cineastas da WDR, Godard era referência para a equipe editorial, tendo chegado a fazer uma visita ao departamento de cinema da emissora para ser entrevistado (DÜTSCH, 2019, p. 126). Junto aos seus colegas, Farocki compartilhava com o cineasta francês um grau acirrado de suspeição autorreflexiva sobre a imagem, associado a estratégias de desconstrução das formas convencionais de representação. Ao expressar seu desejo pessoal de afirmar uma *práxis* política na televisão, ele reconhece a importância do Grupo Dziga Vertov como fonte de inspiração:

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

Ao recapitularmos o percurso de Farocki na década de 1960, com curtas-metragens de agitação como *Os jornais deles* (1967) e *As palavras do presidente* (1968), fica nítido que o calor da militância dá lugar, gradualmente, a uma atitude mais fria de elaboração. No caso de *Fogo inextinguível* (1969), a configuração da montagem traz uma depuração racional atenta do processo técnico observado, o sistema industrial que condiciona a produção do napalm. Posteriormente, com a realização de *Narrar* (1975) e *Entre duas guerras* (1978), essa propensão ao exame da realidade adquiriu uma angulação teórica mais demarcada, pelo recurso ao conceito de *Verbund* e aos escritos do filósofo marxista Alfred Sohn-Rethel.

Os projetos de *Narrar* e *Entre duas guerras* estão inseridos no movimento mais extenso de reposicionamento epistêmico e estético de Farocki, ligado aos estudos marxistas e às atividades televisivas. Em parceria com Bitomsky, seu colega de DFFB, ele realizou *A divisão dos dias* (*Die Teilung aller Tage*, 1970) e *Alguma coisa, autoexplicativa* (15x) [*Eine Sache, die sich versteht* (15x), 1971], duas obras que buscavam repercutir no cinema noções extraídas d'*O capital* (*A divisão dos dias* foi co-produzida pela WDR, sendo intrínseca ao contexto televisivo). Em ambos os casos, eles queriam compreender o universo do trabalho e do consumo de maneira crítica, sob ótica marxista, complementada por leituras de Cibernética. Farocki e Bitomsky buscavam intervir no tecido social da época, contribuindo para elevar o nível de consciência das pessoas. Embora duros em termos estilísticos, privilegiando o didatismo da exposição e a transmissão dos conceitos, os filmes apresentam maneiras inventivas de representar noções abstratas do campo filosófico e econômico, por meio de uma organização cuidadosa da *mise en scène* e da montagem. Seguindo a trilha aberta por *Fogo inextinguível*, Farocki tentava aumentar o grau de disposição pedagógica e argumentativa do cinema, a fim de fornecer percursos de aprendizado sobre o mundo e as imagens.

Nos anos seguintes, movido pela dupla necessidade de trabalhar e manter ativo o seu *contra-Verbund* crítico, Farocki mergulhou no meio televisivo e se inseriu na programação de emissoras públicas alemãs, principalmente a SFB e a WDR. Ganha destaque, nesse âmbito, a realização de quatro episódios para a série *Telekritik*, da WDR, que apresentam um gesto de desconstrução incisivo em relação à linguagem convencional da televisão. Resumidamente, eles se caracterizam pelo exacerbamento de uma postura destrutiva que buscava, na própria fatura narrativa e formal de cada obra, minar as convenções e os horizontes de expectativa típicos da televisão

dominante. É também nesse sentido, vale repetir, de uma espécie de torção interna (e exigente para o espectador) infligida às mídias de massa, que tais obras podem ser aproximadas dos experimentos godardianos no Grupo Dziga Vertov. Com efeito, a posição crítica de Farocki em relação ao meio televisivo repercutiria, da década de 1990 em diante, em um conjunto ampliado de filmes dedicados a examinar as interseções da televisão com diversas esferas da sociedade, como a política, em *Videogramas de uma revolução* (*Videogramme einer Revolution*, 1992) e *O papel da liderança* (*Die führende Rolle*, 1994), o consumo, em *Um dia na vida do consumidor* (*Ein Tag im Leben der Endverbraucher*, 1993) e o espetáculo futebolístico, em *Deep play* (2007).

Para além dessas extensões, contudo, esse conjunto dos experimentos pedagógicos ligados à desconstrução da linguagem televisiva e à avaliação crítica do tecido social se fecha com uma obra de transição da década de 1980, que retoma aspectos consagrados na filmografia de Farocki. É a penúltima ficção dirigida por Farocki, *Diante dos olhos, Vietnã* (*Etwas wird sichtbar*, 1982), em que ele estabelece um balanço complexo do fenômeno histórico da Guerra do Vietnã e faz entrecruzar as representações do conflito com meditações algo melancólicas sobre os desafios da militância de esquerda e o avanço totalitário do capitalismo. Cabe reter, assim, que os filmes reunidos neste conjunto combinam, em gradações variadas, o caráter incisivo de desconstrução da linguagem audiovisual e a tentativa inservil de alargar o campo de enfrentamento crítico da realidade, algo que será buscado em múltiplas esferas e através de diferentes meios de trabalho.

2.1 Dois estudos marxistas

Em uma sala ocupada por um grupo de 15 a 20 jovens, entre homens e mulheres, com cadeiras dispostas em semi-retângulo e um quadro negro posicionado ao fundo, um jovem de vinte e poucos anos vestindo camisa estampada começa a indagar sobre os entendimentos possíveis da noção marxista de exploração [fig. 146 a 148]. Surge uma tela preta, e depois escutamos as respostas dos participantes em um brevíssimo debate conduzido pelo homem que lançou a pergunta, Farocki. Junto ao *Rote Zelle Bau* (Bloco Célula Vermelha), um grupo independente de estudantes da TU — *Technische Universität* (Universidade Técnica) com sede em Berlim, ele conduz uma aula peculiar em torno dos conceitos de Marx. Também com eles, o

cineasta havia participado, dois anos antes, da campanha de conscientização com estudantes de engenharia mencionada no primeiro capítulo, um filme de agitação que fazia parte das APO (ações de oposição extraparlamentar) da militância de esquerda e que foi importante na sua busca por um cinema capaz de articular e comunicar ideias pela via analítico-pedagógica, como ocorre também em *Fogo inextinguível*.



Figura 146



Figura 147



Figura 148

A aula com os jovens do *Rote Zelle Bau* tem formato mais duro, maior margem de distanciamento e menor fator de agitação, se comparada aos curtas da década de 1960. Ela deu origem ao filme *A divisão dos dias* (*Die Teilung aller Tage*, 1970), feito para a televisão, o primeiro de dois episódios realizados por Farocki e Bitomsky a fim de veicular noções marxistas com o cinema. O segundo episódio, lançado no ano seguinte, recebeu o título de *Alguma coisa autoexplicativa (15x)* [*Eine Sache, die sich versteht (15x)*, 1971], dando prosseguimento à tentativa de abordar Marx. Embora a situação seja distinta dos anos de militância de rua, persiste um desejo similar de usar as possibilidades do meio audiovisual para fins de conscientização política. Um aspecto importante de *A divisão dos dias* é a convergência entre o cineasta e o professor, repercutindo uma atitude pedagógica recorrente na filmografia de Farocki. Combinando quadro negro, monitor, mesa do professor, tela de cinema e mesa de montagem, e ecoando a noção brechtiana de “*Lehrstück*” (“peça didática” ou “peça letiva”), o filme compõe um conjunto multimidiático de superfícies para a projeção e a inscrição do pensamento. Ao mesmo tempo, é uma pedagogia contrariada, pois o instrutor não esconde a sua “inabilidade pedagógica” e o seu desconforto em fornecer lições.

Embora tenham participado da crítica antiautoritária das instituições escolares, sendo expulsos da DFFB por confrontarem a direção da escola, Farocki e Bitomsky não aderiram por completo à lógica de associação espontânea da militância, nem à celebração de atividades abertas, gestadas individualmente. Eles preferem integrar filmes educacionais como *A divisão dos dias* a um conceito didático estruturado, contribuindo para um trabalho mais amplo de organização e resistência. O desejo de imagem é coletivo, e busca instaurar um projeto de conscientização sobre as violências capitalistas e as injustiças cotidianas. Segundo Farocki:

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

De resto, há uma inspiração godardiana no modo de interação de Farocki com os participantes da aula, uma espécie de maiêutica e uma vontade pedagógica que se aproxima de *A chinesa* (*La chinoise*, 1967) e das obras do Grupo Dziga Vertov. Ao longo do filme, alguns curtas didáticos são projetados na sala de aula, cada um dedicado à elaboração de um conceito básico de economia política, a partir da leitura d’*O Capital*. Farocki e Bitomsky se amparam também em textos de Ernest Mandel e Karl Korsch, figuras centrais para a consolidação do marxismo no Ocidente, além das reflexões sobre Cibernética de Helmar Frank, discípulo de Max Bense. O filme contava ainda com a participação de Petra Milhoffer, estudante de pedagogia e psicologia, e Wolfgang Lenk, estudante de matemática “capaz de formalizar o construto teórico marxiano e reproduzi-lo de forma sistemática” (FAROCKI, 2013, p. 49). Ambos são creditados na equipe de *programa pedagógico* do projeto (Cf. FAROCKI; BITOMSKY; MILHOFFER; LENK, 1969).

A divisão dos dias é organizado como uma aula ministrada em três partes, cada uma delas correspondendo a um “filme dentro do filme”, um curto episódio projetado na sala. Os alunos assistem às micronarrativas e as debatem, com ênfase nas noções marxistas. Por exemplo, após a conversa inicial sobre “exploração”, Farocki expõe os quatro aspectos marxistas a serem analisados no primeiro filme, dedicado à “exploração não capitalista”: “trabalho necessário”, “mais-valia”, “forças produtivas” e “relações de produção”. A classe inteira assiste a um episódio sobre escravidão em

que Farocki, interpretando um mercador de escravos, comercializa um homem de traços orientais. Após ser mostrado em atividades ligadas à sua condição, o escravo declara para a câmera que ele é apenas uma ferramenta, instrumento do seu mestre, a quem foi concedida uma voz. Tal formulação expressa uma preocupação recorrente na filmografia de Farocki: compreender as relações entre as formas e as funções (o que ocorre também, como veremos, em *Indústria e fotografia* e *Como se vê*).

Após a fala do escravo, começa o segundo episódio da primeira parte, sobre “trabalho manual”. Um carpinteiro-artesão é mostrado produzindo uma cadeira manualmente [fig. 149]. Ele contrasta com a tendência fordista da fábrica de móveis, mostrada a seguir, em que cada trabalhador cumpre uma tarefa especializada, todos com jalecos idênticos [fig. 150]. Essa linha de montagem, que lembra a fábrica de *Fogo inextinguível*, é filmada com um único *travelling* a percorrer o galpão lentamente, mostrando cada funcionário em sua função. Entre a cena do artesão na oficina e a do modelo industrial, o carpinteiro reclama com o negociante sobre a insuficiência dos preços em relação aos custos, evidenciando a dinâmica de exploração. No terceiro episódio, sobre o “trabalho doméstico”, vemos um homem e uma mulher casados, em suas jornadas de trabalho. Ela é auxiliar doméstica em uma casa abastada, enquanto ele limpa uma máquina de fritura num restaurante. Ao fim do episódio, ela cumpre seu segundo expediente, não-remunerado, servindo jantar ao marido. A imagem é pausada e coberta com palavras que dizem que ambos trabalharam pela comida, mas metade do trabalho da cozinha no lar é apropriada pelo homem sem que ele pague por isso [fig. 151].

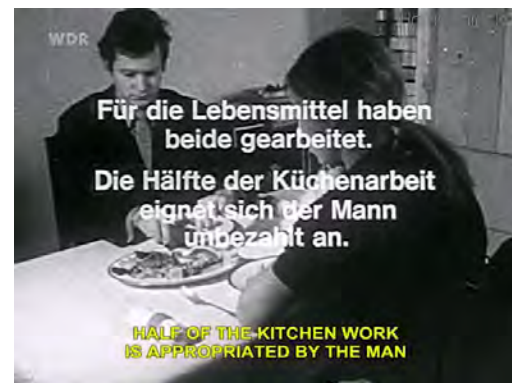


Figura 149

Figura 150

Figura 151

Finda a projeção, há uma discussão com os participantes sobre os episódios vistos e, em seguida, Farocki introduz os três fatores produtivos a serem abordados na segunda parte da projeção, dedicada à “exploração capitalista”: “instalações”, “matéria-prima” e “força de trabalho”. A atenção dos cineastas ao universo do trabalho ecoa a pesquisa concreta no ambiente da fábrica, como era o caso de *Fogo inextinguível*, e demonstra o esforço para confrontar e entender os problemas do mundo. No trecho “Os fatores de produção e seu valor”, há um procedimento interessante para se explicar a noção de “mais-valia” [fig. 152 a 157]. Vemos três repetições de uma mesma sequência de fabricação de telefones analógicos, cada uma associada a um fator produtivo distinto, e a um custo de 1.000 unidades de valor. A sequência é submetida a uma quarta repetição, com a soma acumulada dos três fatores mostrada na tela, por cima da imagem. Em vez do resultado ser “3.000 unidades de valor”, surge a cifra de “4.000 unidades de valor”, causando uma estranha discrepância. A imagem do fundo é trocada por um fundo preto, que dá destaque aos caracteres brancos e faz referência ao dispositivo do quadro negro. É revelada, então, a presença de um elemento fantasma, a chamada “mais-valia”, o que explica as “1.000 unidades de valor” faltantes. Apesar de relativamente simples, essa sequência é bastante instrutiva sobre a exploração do trabalho na sociedade capitalista.



Figura 152



Figura 153



Figura 154



Figura 155



Figura 156



Figura 157

Farocki e Bitomsky, portanto, concebem estratégias de representação diversas para traduzir, com o cinema, conceitos basilares do repertório marxista. Enfatizando contradições da economia capitalista, tocam em questões como o valor do trabalho, as horas expropriadas pelo patrão, a comoditização da força laboral, o caráter progressivo do capitalismo, o desenvolvimentismo e a divisão das tarefas. Existe também uma forte atenção para as condições técnicas e materiais envolvidas, com uma capacidade aguçada de caracterizar os gestos e as etapas da produção. No último filme projetado, inspirado na teoria marxista da crise, há uma percepção abrangente sobre o caráter progressivo do capitalismo. Vemos três situações que explicitam que o modelo da produção acumulatória, com seu viés expansivo, deve ser acompanhado por um processo de conscientização e organização proletária. Seja no escritório, na sala de aula ou na fábrica, vislumbramos a possibilidade mais ampla de organização e fortalecimento do proletariado. Com base na união internacional de classe, associada à experiência concreta e à solidariedade contra a opressão, pode surgir talvez um impulso emancipatório. É essa a tonalidade do desfecho do filme, quando um trabalhador que testa lâmpadas (associado pela montagem ao escravo do início do filme), enuncia as contradições entre riqueza e trabalho no sistema capitalista. Em meio a questionamentos e respostas incipientes, uma cartela sublinha que acabar com a exploração pressupõe que os operários trabalhem para si próprios, e não para o patrão. Com esse fermento transformador, o Farocki professor volta à sala de aula e explica que Marx não defendia somente a luta contra a exploração em todos os lugares, mas sim a sua abolição.

* * *

No ano seguinte, 1971, Farocki e Bitomsky exibiram no Fórum Internacional de Cinema Novo de Berlim o filme *Alguma coisa autoexplicativa (15x)*, com tema similar ao d'A *divisão dos dias*, mas estrutura distinta. Os princípios da cena são mantidos, sobretudo gestos corporais marcados, com estética não naturalista, voltados para a elaboração didática das relações capitalistas. Todavia, sem o meta-dispositivo da sala de aula, o fluxo narrativo se torna mais regular, embora não convencional, e com a manutenção da postura crítico-pedagógica. O filme é composto por 15 episódios (15x), com níveis variados de interdependência, cada um destinado a refletir sobre um aspecto da economia capitalista. De novo, a proposta é traduzir

cinematograficamente noções marxistas, dar a elas uma expressividade fílmica e atualizá-las para o início dos anos 1970. As cartelas que introduzem cada episódio são as seguintes:

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

Apesar de pouco discutido pelos estudiosos de Farocki, *Alguma coisa autoexplicativa* (15x) adquire uma força expressiva ainda maior do que *A divisão dos dias*. Há uma sofisticação relevante em termos de montagem e *mise en scène*, sobretudo se pensarmos nas possibilidades de condensação do tempo a partir de operações gestuais. No episódio cinco, por exemplo, “Se a troca de trabalho por capital é justa...”, a ação inteira está contida em um único plano fixo que enquadra uma casa geminada, habitada de um lado por um empregado e do outro pelo patrão. A voz *over* apresenta o empregado, Mr. Runge, que entra pela porta da direita [fig. 158]. Depois, apresenta o patrão, Mr. Assel, que entra pela porta da esquerda: “Ele paga salários a Mr. Runge, no início, não muito, depois, mais. Em dez anos, Mr. Runge adquire...”. Começamos a ver os produtos chegarem à casa do empregado, trazidos por carregadores que entram pela porta, ao som de uma música suave. A narração nomeia os itens de consumo: aspirador, máquina de lavar, radiograma etc. Cada carregador simplesmente entra, fecha a porta e não sai mais, sendo sucedido pelo próximo carregador. É como se o intervalo entre a entrada de um carregador e a chegada de outro guardasse uma longa elipse, e como se a imagem de uma vida consistisse nessa sucessão do consumo. Ao fim das entregas, num detalhe irônico, a família de Mr. Runge posa na janela, enquanto os mesmíssimos produtos chegam na casa do patrão [fig. 159]. Finda mais uma rodada de entregas, a câmera gira com uma

veloz transição e enquadra uma grande usina, enquanto a narração designa um outro bem de Mr. Assel: “...e esta fábrica” [fig. 160]. Com procedimentos concisos e eficazes, os cineastas contam uma pequena história de consumo e acumulação, completando as reticências da cartela inicial com uma nova cartela: “Se a troca de capital por trabalho é justa, de onde vem a acumulação de capital? Essa acumulação deve vir da natureza de mercadoria da força de trabalho”.



Figura 158



Figura 159



Figura 160

Nos blocos posteriores, as noções de mercadoria, força de trabalho e outras são abordadas por meio de novas operações narrativas. É o que acontece no episódio seis, “Afinal de contas, o que é uma mercadoria?”, um dos mais interessantes do filme, e que fornece outro bom exemplo dos procedimentos de teatralidade e condensação temporal de *Alguma coisa autoexplicativa* (15x). Um vendedor de relógios e um vendedor de ternos se encontram em um galpão com várias caixas de madeira empilhadas [fig. 161]. A fim de efetuarem uma troca entre suas mercadorias, eles tentam comprovar se elas possuem uma equivalência mútua de valor [fig. 162 e 163]. O exame ocorre de maneira peculiar, com quatro voltas circulares ao redor do cenário, que remetem ao caráter cíclico e de obsolescência do capitalismo. Primeiro, o terno é exibido pelo vendedor. Enquanto caminha, ele ressaltava o tempo gasto para confeccioná-lo. No decorrer do giro, a mercadoria é arruinada, sob os protestos do vendedor de relógios. Depois, o vendedor de relógios pega um terno para experimentar, em uma nova caminhada circular no cenário. A mercadoria novamente é arruinada, desta vez sob os protestos do vendedor de ternos. O mesmo vai-e-volta ocorre com o relógio: seu vendedor exibe o produto e pede ao colega que o experimente, mas nos dois casos a mercadoria acaba inutilizada.



Figura 161



Figura 162



Figura 163

As frases pronunciadas nas caminhadas, por vezes com gestos enfáticos, chamam atenção para o tempo gasto na confecção de cada produto, o valor de uso e o valor de troca. Em um giro adicional, o vendedor de relógios, com a mercadoria esfacelada nas mãos, persegue o colega, enquanto uma cartela explica que se dois proprietários querem trocar duas mercadorias, então cada um deles está interessado no valor de troca da sua própria mercadoria e no valor de uso da outra, permanecendo desinteressado no valor de uso da sua própria e no valor de troca da outra. Essa dinâmica, sugere ainda a cartela, termina por dificultar que os proprietários cheguem a um acordo, evidenciando o caráter contraditório da lógica capitalista.

Assim como ocorria em *A divisão dos dias*, o que guia Farocki e Bitomsky em *Alguma coisa autoexplicativa (15x)* é a tentativa de gerar reflexões sobre as incoerências do universo do trabalho e do consumo. A cada um dos 15 micro-episódios, um esquema similar é utilizado: 1) a cartela inicial lança uma questão; 2) uma sequência inventiva, que depende mais da cena do que da montagem, propõe uma reflexão narrativo-alegórica; e 3) uma cartela didática conclui o raciocínio.

Um ponto de destaque nas parcerias de Farocki e Bitomsky é a dedicação para registrar as atividades de trabalho da sociedade. Nesses filmes, eles realizam um pequeno inventário em que as atividades laborais, representadas com diversos graus de realismo ou artificialidade, estão situadas nos próprios locais de execução, como a oficina mecânica, a fábrica, o bar, o escritório, a loja de carpintaria, o campo, a escola e a cozinha. Demonstram habilidade para observar e apreender cada gesto com força expressiva, fazendo do próprio cinema um dispositivo auxiliar de discernimento e reflexão. Farocki, com efeito, sempre filmou o trabalho de maneira diligente e engajada: dentro e fora da fábrica, nos diversos espaços de organização produtiva da economia capitalista, sem perder de vista as nuances de si mesmo enquanto um artista que, em certo sentido, é pensado como trabalhador. Se a partir do final da década de

1980 ele se afasta da observação mais estrita do trabalhador industrial, como afirma Patrícia Mourão, cabe reavaliar a ideia de que “nos filmes de Farocki, em geral, o trabalho começa a aparecer na medida em que o corpo desaparece, é substituído pela máquina”¹⁰⁷. Tal afirmação, razoável para as duas últimas décadas da obra do cineasta, e alinhada às análises de Elsaesser, não condiz com os filmes realizados até meados da década de 1980 (que Elsaesser nunca perdeu de vista), que mostram trabalhadores em fábricas ou oficinas, quase sempre na tentativa de apreender com precisão o valor de cada gesto ou função.

O que se coloca como desaparecimento do corpo, assim, remete à expurgação da figura do operário e à desarticulação dos espaços onde ela emerge, no seio de uma reorganização gradual da economia capitalista. Esse problema está posto desde os primeiros exames farockianos da indústria, como *Fogo inextinguível*, *A divisão dos dias* e *Alguma coisa autoexplicativa (15x)*, além de estar representado com precisão em *Indústria e fotografia* e *Entre duas guerras*, na esteira das reflexões de Sohn-Rethel. Tais filmes, ao evidenciarem a crescente segmentação e mecanização do trabalho capitalista, analisam também os problemas que isso acarreta em termos de violência e injustiça. É somente à luz desses aspectos que podemos compreender adequadamente o valor concreto do gesto de Farocki em documentários posteriores que penetram no território movediço da cultura corporativa, com seus modelos cada vez mais abstratos e mistificadores de produção. Veremos alguns desses filmes no terceiro capítulo. Por ora, cabe manter o fio cronológico e seguir a atuação televisiva de Farocki na década de 1970, uma frente de trabalho decisiva que traz consigo novas estratégias e abordagens críticas.

2.2 “O que deve ser feito”: sobre a televisão

No manifesto “O que deve ser feito” (1975)¹⁰⁸, enviado para interlocutores e colaboradores possíveis, Farocki buscava questionar a instituição televisiva de sua

¹⁰⁷ Palestra ministrada no dia 16/10/2019, no Instituto Moreira Salles Paulista (instituição mantida com aportes financeiros dos irmãos Moreira Salles, principais acionistas e controladores do Itaú Unibanco e da CBMM — Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XtoZSJH_jws. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

¹⁰⁸ Uma tradução desse manifesto se encontra disponível no Anexo I desta tese, acompanhada de uma pesquisa escrita para acompanhá-la (Cf. infra, p. 417-418). Com efeito, sabemos que Farocki enviou esse documento para diversas pessoas, dentre as quais Peter Nestler, que responde muito atenciosamente em uma carta publicada em inglês e alemão pelo Harun Farocki Institut (NESTLER,

época, com dois propósitos principais: 1) estabelecer uma rede coletiva de produção e compartilhamento de imagens; e 2) repensar as possibilidades do trabalho documentário, que estaria demasiado submetido à lógica jornalística e alinhado a determinados interesses conservadores de representação. Para ele, os milhões de quilômetros de película produzidos anualmente pelo cinema e pela televisão seriam inadequados para documentar o mundo real de maneira a permitir o trabalho com as fontes, pois os materiais ficam totalmente absorvidos pelo resultado final. Ele escreve que, para se contrapor a essa lógica, “deve-se fazer imagens com as quais o estranho mundo de hoje possa ser descoberto, e o presente se torne história” (Cf. *infra*, p. 423). Também seria preciso conceber, “uma (a) biblioteca nacional da imagem” (Cf. *infra*, p. 422), de modo a tornar realmente público o acesso aos conteúdos. A instituição imaginada pelo ele deveria se prestar às atividades de *coleta*, assegurando o que está disponível, e de *produção*, para iniciar o que ainda não existe.

Na argumentação de Farocki, há uma insatisfação veemente quanto aos tipos de representação impostos à realidade mundana pelo *Verbund* televisivo, seja em função da linguagem conservadora ou do acesso restrito aos materiais usados nas produções¹⁰⁹. Seu manifesto deseja transformar as formas de confecção e organização do audiovisual, privilegiando a criação política e o interesse coletivo. O título faz pensar, não por acaso, no texto “Que faire?”, de Godard, que remete ao célebre livro de Lênin, “Que fazer? As questões palpitantes do nosso movimento”. Assim como Lênin discute uma reconfiguração crucial da luta política com base no conteúdo, no modo de organização e na estrutura de combate, Farocki, *mutatis mutandi*, projeta uma unidade de ação propriamente audiovisual, inspirada talvez em Dziga Viértov, que operaria na contramão do *Verbund* midiático convencional.

Os esforços de Farocki para reconfigurar os modos de documentação do mundo só podem ser devidamente entendidos a partir de sua própria inserção na televisão e no cinema da época. Ele idealiza uma intervenção frontal em seu meio de atuação, um posicionamento interno no ambiente técnico que fundamentava as produções imagéticas. Se, por um lado, esse tipo de oposição ou desconfiança em relação à televisão tem sólidos fundamentos cinematográficos, marcando boa parte dos artistas menos comerciais da geração de Farocki, por outro lado, é preciso

2017); e Joachim von Mengershausen (2019), importante produtor da WDR, que participou em filmes de Wim Wenders e Rainer Werner Fassbinder.

¹⁰⁹ Didi-Huberman não percebe isso ou não sistematiza com suficiente clareza, quando ele fala que Farocki contrabandeia os materiais velados e os devolve à esfera pública.

reconhecer que na RFA essa mesma televisão pública se tornou uma fonte de financiamento crucial para alguns dos melhores cineastas em atividade, como Fassbinder, Helma Sanders-Brahms e o próprio Farocki.

Para melhor entender esse encontro, nos anos 1970, entre o pensamento cinematográfico de ponta e a prática televisiva então corrente, cabe retratar brevemente a estrutura que guiava a teledifusão da época. A NDR — Norddeutscher Rundfunk e a WDR — Westdeutscher Rundfunk, duas das principais empresas de radiodifusão da República de Bonn, surgiram em 1º/7/1956, a partir da divisão da NDWR — Nordwestdeutscher Rundfunk, em 31/12/1955. Eram grandes conglomerados comunicacionais formados por redes de rádio, televisão regional e publicação impressa. A regulação das mídias era conduzida com base em uma estrutura federal composta por nove estações que constituíam o Canal 1, também conhecido como ARD — Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (“Grupo de trabalho de emissoras públicas da República Federal da Alemanha”). A ARD operava por meio de um modelo de colaboração em grande parte informal, de maneira que cada emissora tinha liberdade para transmitir seus programas específicos em nível regional, até o horário limite das oito da noite, momento em que uma programação comum da ARD passava a ser transmitida. Todas as empresas do consórcio contribuíam proporcionalmente para as transmissões noturnas, sendo que a WDR, maior estação e detentora da maior fatia orçamentária, era responsável por 25% do total. O Canal 1 existiu sozinho até 1963, quando, após um longo debate, acompanhado por procedimentos jurídicos, foi complementado pelo Canal 2, conhecido como ZDF — Zweites Deutsches Fernsehen (literalmente, “Segunda Televisão Alemã”).

No mesmo período, em meados dos anos 1960, acompanhando o progresso tecnológico da ARD, a instituição passou a viabilizar os chamados *Drittes Fernsehprogramm* (ou “terceiros programas televisivos”, por vezes designados como “terceiros canais”). A iniciativa se destinava a dar maior autonomia a cada uma das estações que formavam a ARD, dentre elas a WDR. A partir de então, cada empresa regional podia veicular sua própria transmissão, de maneira exclusiva, até as oito horas da noite, momento em que difundiria programas educativos. A WDR Fernsehen (ou “WDR Televisão”), também conhecida como WDF — Westdeutsches Fernsehen (“Televisão da Alemanha Ocidental”), foi o “terceiro programa” ou o “terceiro canal” lançado pela WDR. Frequentemente associada ao campo esquerdista (e atacada por

grupos de direita), a emissora esteve ligada à formulação e transmissão de diversos conteúdos progressistas, dentre eles os chamados *Arbeiterfilm* (“filmes de trabalhadores”)¹¹⁰. Além disso, seguindo uma lógica compartilhada pela ZDF e pelas demais estações da ARD, o terceiro canal da WDR implementou um sólido departamento de cinema em sua estrutura, complexificando a natureza tipicamente conflituosa na relação entre cinema e televisão. Os pioneiros desse campo na WDR foram Reinold E. Thiel e Wilhelm Roth (então editores da revista *Filmkritik*), além de Georg Alexander (editor da revista *Film*) e Wilfried Reichart (crítico de cinema). Depois, Alexander e Reichart foram acompanhados por Werner Dütsch (frequentador assíduo de cineclubes e cinematecas alemães), formando o grupo que Danièle Huillet, em visita à emissora, apelidou de “Os três mosqueteiros” (DÜTSCH, 2019, p. 128)¹¹¹.

Fica claro, portanto, que havia uma matriz arrojada de formação cinéfila na unidade fílica da emissora — a chamada Filmredaktion da WDR. Operando o departamento de cinema como uma pequena cinemateca, esses cinéfilos organizaram séries e retrospectivas variadas, de John Ford a Max Ophüls, passando por Yasujiro Ozu, dentre muitos outros, inclusive nomes menos prestigiados, como Jack Arnold, e conjuntos de filmes menos conhecidos, como o Cinema Novo brasileiro e outros expoentes do Terceiro Cinema. Ademais, essa frente de difusão e ampliação do repertório foi acompanhada por uma contraparte crítica, composta por programas de análise ou contextualização, além de propostas educacionais sobre filmes e realizadores. Um exemplo foi o documentário *Ernst Lubitsch. Uma lição de cinema* (*Ernst Lubitsch. Eine Lektion in Kino*, 1971), dirigido por Enno Patalas. Graças ao empenho da equipe, especialmente Reichart, houve também um interesse vigoroso no cinema francês da época, com a exibição de obras de Jacques Rivette, Agnès Varda e Jean-Luc Godard¹¹². Reichart era responsável, ainda, pela série *Experimente*, voltada para as vanguardas do cinema e do vídeo, e que exibiu Gabór Bódy, Jürgen Böttcher, Peter Greenaway, Gregory Markopoulos, Jonas Mekas, Marie Menken, Heiner

¹¹⁰ Cf. COLLINS, Richard; PORTER, Vincent. *WDR and the Arbeiterfilm: Fassbinder, Ziewer and others*. Londres: British Film Institute, 1981. SCHMID, Josef. “Intendant Klaus von Bismarck und die Kampagne gegen den ‘Rotfunk’ WDR”. In: *Archiv für Sozialgeschichte*, n. 41, p. 349-381. Schmid conta que essa reputação esquerdista da WDR provocou, no debate público da época, uma designação depreciativa da empresa como “Rotfunk” (ou “Rádio Vermelha”, lembrando que a WDR era uma empresa de radiodifusão que incluía, em seu campo de atuação, emissões de rádio e televisão).

¹¹¹ O quarto e o quinto mosqueteiros seriam, respectivamente, Helmut Merker, que entrou no departamento de cinema em 1975, e Roland Johannes.

¹¹² Aliás, a exibição de *Out 1* (1970/1990) pela WDR teria dado condições a Rivette para produzir uma versão definitiva do filme, e a criar a montagem de 13 horas conhecida como *Noli me tangere* (OPLUSTIL, 2013).

Mühlenbrock, Harry Rag e Jan Švankmajer, dentre outros (PANTENBURG, 2019, p. 111). Cabe lembrar, por fim, que o grosso do orçamento de co-produções ficava a cargo do departamento de “peças televisivas” (Fernsehspiel), que deu aporte para filmes de Wenders, Fassbinder e outros cinemanovistas, mas, não obstante, o departamento de cinema da WDR colaborou em obras importantes, como *Pourquoi Israël* (1973) e *Shoah* (1985), ambos de Claude Lanzmann.

Além de Patalas, que havia sido fundador da *Filmkritik*, o departamento de cinema da WDR contava com outros colaboradores inseridos no círculo crítico e artístico da época, como Frieda Grafe (antiga redatora da *Filmkritik*), Bitomsky, Farocki, Manfred Blank e Rainer Gansera (seja na condição de ex-estudantes da DFFB ou de membros ativos do novo grupo da *Filmkritik*, que confrontou e reformulou a linha de juízo estético preconizada por Patalas). Dessa maneira, havia uma espécie de aliança entre o departamento de cinema e as plataformas críticas, notadamente a *Filmkritik*, o que transparecia nos programas educativos mencionados e também em programas especializados, como o *Filmtip*, feito de ensaios críticos curtos, e a série *Kino*, com contribuições algo jornalísticas sobre cinema. Em relação à gênese e ao desenvolvimento televisivo da WDR, graças a tais condições, a emissora se tornou um laboratório aberto e plural para formatos audiovisuais menos convencionais, em particular aqueles que se associavam ao ensaísmo e ao experimentalismo. Inúmeros desses episódios ou programas tiveram caráter mais meditativo e se voltaram para a reflexão sobre o próprio cinema ou a desconstrução da linguagem televisiva. É o caso marcante da série *Telekritik* (“Telecrítica”).

A *Telekritik* foi produzida pela WDR a partir de 1972, com o incentivo da unidade *Glashaus* (ou “Casa de vidro”) da emissora, que buscava conduzir um processo de autocrítica e renovação na programação (PANTENBURG, 2019). Três pessoas passaram pela função de coordenação da série: Martin Wiebel, Angelika Wittlich, e o documentarista e jornalista Gert Monheim. O objetivo geral do projeto era criar propostas e formatos não convencionais que submetessem os materiais produzidos pela televisão a um exame crítico. Em e-mail para Volker Pantenburg, estudioso de Farocki e da WDF, Angelika Wittlich conta que, ao assumir a função de coordenadora, recém-saída da faculdade, ela pretendia fazer uso do pouco dinheiro mas muita liberdade que tinha em mãos para trabalhar com pessoas como Farocki, Bitomsky e Sander, cujas trajetórias na DFFB ela conhecia (WITTLICH apud PANTENBURG, 2017c, p. 287-288). Depois, outras pessoas passaram a compor a

equipe, algumas indicadas pelo próprio Farocki, como Rainer Gansera, que em 1975 faria um episódio sobre Peter Nestler.

Entre 1972 e 1978, 50 programas da *Telekritik* foram exibidos pela WDF, por exemplo: *Fünf Tage Fernsehen. Arbeitnehmer der Textilindustrie diskutieren Unterhaltungsprogramme des deutschen Fernsehens* (1972), com trabalhadores têxteis discutindo programas televisivos; *Kressin und* (1973), dirigido por Bitomsky, em que a série policial *Tatort* e o caráter ideológico de seu detetive principal eram desmantelados; *Kennen Sie Schönberg?* (1973), em que espectadores e críticos musicais discutiam o filme *Introdução a “Música de acompanhamento para uma cena de filme” de Arnold Schönberg* (*Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*, 1972), de Straub-Huillet; e *Männerbünde* (1973), dirigido por Helke Sander e pela pintora Sarah Schumman, em que as duas apresentaram uma crítica das implicações de gênero nas transmissões de futebol da televisão.

Farocki, que havia colaborado com a WDR previamente¹¹³, contribuiu com quatro episódios para a série de Wittlich. Nos três primeiros, *O problema com as imagens* (*Der Ärger mit den Bildern*, 1973), *Moderadores na televisão* (*Moderatoren im Fernsehen*, 1973)¹¹⁴ e *O trabalho com as imagens* (*Die Arbeit mit den Bildern*, 1974), ele analisou em detalhes o formato audiovisual da televisão, em particular os documentários jornalísticos (os chamados *Feature*, em alemão). Ainda que o segundo episódio não tenha ido ao ar, todos mobilizam um enfrentamento aberto de certos

¹¹³ Falamos de *Fogo inextinguível*, que usou dinheiro da WDR, e *A divisão dos dias*, produção da WDR, além de duas obras do departamento de Literatura e Linguagem da emissora, *Die Sprache der Revolution. Beispiele revolutionärer Rhetorik, untersucht von Hans Christoph Buch* (*A linguagem da revolução. Exemplos de uma retórica revolucionária, examinados por Hans Christoph Buch*, 1972) e *Remember Tomorrow is the First Day of the Rest of Your Life* (1972). *Die Sprache...* é um ensaio sobre a linguagem da revolução, baseado nas reflexões de Hans Christoph Buch sobre alguns discursos políticos importantes do século XX. Em *Remember tomorrow...*, Farocki tenta demonstrar a influência da AFN, estação de rádio do exército estadunidense, sobre a vida cotidiana da Alemanha Ocidental, durante a Guerra Fria. O filme intercala trechos de um DJ trabalhando, no estúdio da AFN, com cenas corriqueiras, em especial uma viagem de carro com a câmera voltada para a paisagem. A WDR apoiaria, também, os seguintes filmes de Farocki, que não serão analisados nesta tese pela dificuldade de acesso: *Algum dia você também vai me amar. Sobre o significado dos romances baratos*, (*Einmal wirst auch Du mich lieben. Über die Bedeutung von Heftromanen*, 1973), que associa as histórias de romances baratos (*dime novels*) com as histórias dos leitores; *Artistas de poster* (*Plakatmaler*, 1974), sobre artistas que pintam os cartazes de cinema; *Em exibição: Peter Weiss* (1979), entrevista realizada por Farocki com o artista e escritor Peter Weiss, em torno do livro *Die Ästhetik des Widerstands* ou *Estética da resistência* (Cf. DE SEYNES; PANTENBURG, 2016), *Stadtbild* (1981), uma exploração das relações entre a velha e a nova arquitetura, na Alemanha do pós-guerra.

¹¹⁴ Este episódio, programado para transmissão no dia 12.11.1973, acabou não indo ao ar, como consta na página do Harun Farocki GbR. Disponível em: <https://www.harunfarocki.de/films/1970s/1974/moderators.html>. Acessado em: 2 de dezembro de 2020.

aspectos e procedimentos formais da linguagem examinada. O quarto episódio, *Sobre "Song of Ceylon"*, de Basil Wright (1975), examina o filme do documentarista inglês Basil Wright como um exemplo positivo para se compreender e transformar a televisão na época.

* * *

O problema com as imagens abre um campo frontal de meta-reflexão crítica sobre o formato jornalístico convencional, apontando um problema sistemático na utilização das imagens e dos sons pela televisão¹¹⁵. Trabalhando em cima de materiais jornalísticos feitos por terceiros, Farocki fragmenta e repete incansavelmente os planos escolhidos, escancarando o autoritarismo dos comentários *over* oficiais. Além disso, ele evidencia a arbitrariedade do conteúdo visual, bem como a atitude de negligência e manipulação da televisão em relação à realidade. Uma das principais motivações para *O problema com as imagens*, de fato, era operar uma crítica incisiva sobre o formato do documentário jornalístico na televisão, conhecido como *Feature* (em alemão), conforme explica o artista:

O documentário jornalístico descreve uma certa maneira de embaralhar a informação visual e sonora; de vender um assunto com o mínimo de informações; de encobrir as imagens gravadas sem cuidado, com um manancial de medidas paliativas. O documentário jornalístico tornou-se o termo usado para designar o processo de se extrair o significado mais conveniente dos documentos; o processo de gravar ou organizar materiais visuais ou sonoros de maneira que só possamos experimentar aquilo que já sabemos. Se você assistir aos documentários jornalísticos no programa em andamento, isso se torna evidente, e os críticos já apontaram tudo isso por escrito. Mas, no caso do documentário jornalístico, os arquivos e a mesa de montagem são instrumentos particularmente afiados contra o empacotamento retórico. Porque nesse triste gênero do documentário jornalístico, quase todos os meios de representação são meios de encobrimento. Como o material é editado, como uma informação sucede a outra, como as imagens se relacionam com os sons: tudo isso só está ali para o encobrimento. Como a fala de alguém que não tem nada para dizer e que reveste esse nada com frases completas (FAROCKI, 1973/2008).

No começo de *O problema com as imagens*, demarcando um âmbito de intervenção propriamente autoral (avesso, portanto, ao esvaziamento discursivo e à

¹¹⁵ Nas palavras de Siebel (2004: 47), *O problema com as imagens* é “um meta-filme crítico em que ele [Farocki] acerta as contas com o formato do filme jornalístico, apontando a utilização sistemática e excessiva de imagens sem significado”.

impessoalidade da televisão), vemos a maquete de um monitor televisivo, contrastado com um fundo negro e preenchido pelos escritos “HARUN FAROCKI KRITIK” [fig. 164]. Contra o maquinário sem rosto da representação televisiva, é o nome de uma pessoa que se interpõe, é o autor cinematográfico que vem assinar e proclamar a sua crítica. Então, a voz *over* de uma mulher comenta que essa *telekritik* busca criticar os documentários jornalísticos (documentações, relatórios ou retratos), que podem partir de uma parte pequena da realidade, como um ser humano, ou de uma parte grande, como a guerra. A imagem do monitor televisivo é trocada pela imagem da cidade à noite, com a inscrição “CRÍTICA DO DOCUMENTÁRIO TELEVISIVO [FEATURE]” [fig. 165]. Enquanto isso, a voz *over* explica que o episódio não pretende criticar programas individuais, mas sim o modo convencional como os documentários jornalísticos são feitos, como as imagens e os sons são usados para transmitir algo do mundo real. A imagem muda para uma tela branca, que retorna ao longo do episódio inteiro como um elemento de interrupção, ao lado de outros menos numerosos, como a tela preta e a tela azul, além de imagens fixas com jogos textuais, que fazem pensar em obras de Godard. Com essa tela em branco disruptiva, a narradora afirma que deseja mostrar que a maioria dos programas jornalísticos é feita de tal modo que perdemos o desejo e o interesse pelo mundo real.



Figura 164



Figura 165



Figura 166

Fica patente que o objetivo de Farocki, ao abordar a representação jornalística documental, é examinar a relação problemática entre as imagens da televisão e o mundo. É a partir desse ponto que a tele-crítica tem início. Vemos a fotografia de um outro modelo de monitor televisivo com palavras escritas em letras brancas: “ANÁLISE DA PROFUNDIDADE DE INFORMAÇÕES” [fig. 166]. A crítica,

explica a voz *over*, começa com o fato de que todo documentário jornalístico é entupido de palavras, imagens, sentenças e locações, sendo que esse acúmulo de dados, na forma de imagens e sons, faz com que cada informação se torne inverificável, invalidando-a. Com a tela em branco, somos convidados a examinar a saturação da televisão convencional, com um exemplo de reportagem sobre revitalização urbana. A narradora anuncia que vai mostrar 2 minutos e 17 segundos da reportagem, e depois enumerar as locações das cenas, em um exercício paciente de desconstrução. Primeiro, assistimos ao trecho completo, em que uma voz *over* masculina, associada com imagens de caráter ilustrativo, aponta para as condições ruins de determinado local da cidade. De volta à tela branca, a mulher contabiliza que nesse exemplo de 2 minutos e 17 segundos há 13 locações, e o comentário possui 25 sentenças. Interpelando a nós, espectadores, ela pergunta para que servem tantas imagens, palavras, sentenças e locações. Os diretores da tevê, ela sugere, diriam que é para tornar as coisas vivazes, interessantes, variadas ou dinâmicas. Contudo, contesta ela, algo só pode despertar interesse no conjunto se também for interessante nos detalhes, e por isso ela propõe que avaliemos cena por cena o extrato mostrado.

Sucedee, então, um processo meticuloso de crítica em que as cenas do trecho de 2 minutos e 17 segundos são reproduzidas. Cada cena é repetida uma ou mais vezes, e cada repetição é cortada pela tela branca e pelos comentários *over* em voz feminina (planejados por Farocki). Às vezes, são notas descritivas que elucidam o desenrolar dos blocos; outras, questionamentos pontuais (“não nos mostram os preços crescentes dos aluguéis e das terras”); outras, ainda, considerações abrangentes (“às vezes, podemos ver nas imagens o que as palavras dizem; outras, vemos uma coisa e fala-se sobre coisas similares”). Em suma, a montagem de Farocki dissecar o trecho jornalístico, interrompendo o fluxo televisivo e o tornando passível de compreensão reflexiva. O cineasta articula uma camada de legibilidade crítica no interior mesmo da programação televisiva. Ao final da análise desse trecho, entram duas cartelas sobrepostas a imagens de aparelhos televisivos, a primeira com a palavra “CAOS” e a segunda com a palavra “ORDEM” [fig. 167 e 168], enquanto a narração afirma que nos 2 minutos e 17 segundos examinados há imagens que expressam o que é dito e imagens que provavelmente não podem sustentar o que é dito. Há imagens com as quais os comentários associam todo um fluxo de generalizações e conclusões, embora tudo mude com frequência. Apesar de não ter acesso a tudo, o espectador entende a

mensagem jornalística em função dos comentários *over* da televisão, que explicam e conectam as coisas.

O restante do episódio analisa outros trechos jornalísticos, de diferentes naturezas, todos selecionados, propositadamente, em amostras com mensagens progressistas (FAROCKI, 1973/2008), como que demarcando que o problema com as imagens é de ordem estética, irredutível à orientação ideológica ou política do conteúdo. Os materiais abordam planejamento urbano, re-desenvolvimento, treinamento de aprendizagem, reforma do divórcio, educação pré-escolar e psicologia escolar. Usando o mesmo método de interromper as sequências e inserir comentários críticos, o cineasta descontrói o que vemos, contestando a manipulação dos *Features* em relação à realidade, mostrada, neles, com imprecisão e desinteresse. A principal questão colocada se refere à equação tendenciosa entre imagem e palavra no âmbito do documentário jornalístico, uma questão emblemática, na montagem, por dois planos marcantes: o outdoor gigante de uma câmera fotográfica com os dizeres “O QUE PODE UMA IMAGEM”, e a gravura de um microfone acompanhada da indagação “QUEM PODE FALAR?” [fig. 169 e 170]. Cada um desses planos aparece em três ocasiões do filme, pontuando algumas das reflexões.



Figura 167



Figura 168



Figura 169



Figura 170



Figura 171



Figura 172

Por um lado, *O problema com as imagens* explicita que a televisão favorece uma função simbólica vazia, distante da experiência da realidade, ou uma função descritiva irrisória, servil ao conceito prévio que se deseja veicular. Ele analisa como o símbolo do divórcio pode ser fabricado com fotografias de famílias cindidas ou com cruzeiros na rua [fig. 171 e 172], e de que modo a sondagem televisiva do mundo é protocolar, extraíndo símbolos ou coletando “materiais de fachada”, sem demonstrar interesse efetivo para apreender imagens significativas sobre determinado assunto ou conhecer as coisas com maior profundidade por meio da pesquisa. Em dado momento, a narração afirma de maneira irônica que se pudéssemos ver ao menos um elefante branco enquanto um tópico é abordado, saberíamos que as imagens não têm nada a ver com as palavras, porque os autores da reportagem não tiveram vontade de encontrar imagens significativas para o texto, ou não tiveram coragem para admitir que não havia imagens correspondentes. Ou, como Farocki demonstra, as imagens obedecem a associações frias e pré-calculadas. Por exemplo, quando a ideia de planejamento está em causa, o montador jornalístico insere um plano genérico de computador. Em suma, o princípio estético do *Feature* é: “Não há uma *ordem* significativa, mas a desordem ou não é admitida ou está encoberta, de modo que você não pode nem desfrutar do *caos*, nem se beneficiar da *ordem*”.

Sem imagens significativas para documentar a realidade, seja em função do desenvolvimento conceitual insuficiente ou da ausência de noções efetivas que correspondam à realidade concreta, o tipo de abordagem criticada por Farocki opera pelo excesso de palavras, manipulando as coisas para compensar sua pobreza imagética ou impondo uma representação redutora para legitimar seu discurso. Há um abuso da coerção verbal do sentido, que acaba sendo imposta à esfera visual. Mas a máquina do documentário jornalístico, do *Feature* televisivo, não subjuga apenas os materiais imagéticos, incidindo igualmente sobre os depoimentos sonoros das pessoas. O problema com as imagens é também o problema com os sons.

Por outro lado, portanto, há a questão da fala e da partilha discursiva, do enquadramento das palavras e ideias veiculadas ao conceito pré-fabricado, que se deseja evidenciar. O miolo da argumentação de Farocki, nesse quesito, concerne à prática televisiva de coagir as falas dos personagens a satisfazerem uma demanda prévia, usando-as para confirmar verdades pré-concebidas. Mesmo os indivíduos que têm interesses nitidamente autônomos acabam por cair nessa armadilha bem armada do dispositivo televisual. Nas raras e excepcionais ocasiões em que alguém pode ser

visto pensando e sentindo com maior autonomia, o documentário jornalístico abrevia a fala com artifícios de montagem, garantindo que ela caiba no conceito almejado. Usando a voz *over*, Farocki realça esse procedimento, destacando o ponto em que a fala de uma mulher divorciada é cortada, talvez por ela ter dito algo que não se encaixava no conceito buscado pela televisão [fig. 173 a 175].



Figura 173



Figura 174



Figura 175

Em suma, a instituição televisiva opera por uma estética da pacificação e da manipulação, modulando a tonalidade das falas, os interesses representados, e a distribuição discursiva; depurando, na documentação, a paixão e a espontaneidade; removendo a agudeza dos pensamentos e a intensidade das emoções. O contra-exemplo da delusão televisiva para Farocki está, talvez, no cinema direto de Klaus Wildenhahn, citado próximo do fim de *O problema com as imagens*. Ao mencionar o nome do documentarista, a narração *over* explica que ele não se satisfaz em filmar a superfície das coisas e inserir palavras sobre elas para impor um determinado conceito à representação da sociedade. Para Wildenhahn, filmar e registrar as coisas seria uma aventura imprevista, porque ele não parte de uma resposta pronta, mas examina a realidade com sua câmera, estabelecendo solidariedade com as pessoas que encontra e afirmando um interesse sincero pelo mundo. Um contra-exemplo adicional, citado após o filme de Wildenhahn, é o documentário *Die Maschine* (1973), de Helma Sanders-Brahms, que demarca com clareza a existência de intervalos entre as coisas e as ideias, de maneira que eles não cheguem com sentidos pré-fabricados, que todos já conhecem de cor, e que estão ali somente para cobrir as falhas do material.

O trabalho com as imagens (1974), feito um ano depois, e *Moderadores na televisão* (1973), seguiriam também esse modelo de crítica frontal, que buscava

denunciar as distorções da lógica televisiva de pesquisa e representação. Contudo, tal modelo gerava controvérsias, pois o *Feature*, atacado pelo desleixo narrativo e pela falta de rigor, era um elemento central da televisão alemã¹¹⁶. Os momentos finais de *O problema com as imagens*, com a valorização de Wildenhahn e Sanders-Brahms, antecipam uma segunda atitude dos programas da *Telekritik*, diferente da crítica enérgica. Uma outra leva de episódios tentou compreender a história do documentário e eleger modelos alternativos aos programas jornalísticos. A televisão continuava na mira mas, em vez da desconstrução enfática, a proposta era buscar exemplos que embasassem uma renovação¹¹⁷. Em 1975, Wittlich reformulou a série, considerando que no modelo da crítica frontal não seria possível “desenvolver argumentos continuados, pois não é realista se basear nos resultados de programas pré-existent” (WITTLICH, 2019, p. 131). Até aquele momento, a dimensão crítica estava presa à negatividade, carecendo de exemplos positivos e proposições (WITTLICH, 2019, p. 132). O filme de Gansera sobre Nestler é um caso em que os diretores da WDR traziam referências cinematográficas para a atividade da televisão. Ao lado dele, há dois episódios sobre o documentarista inglês Humphrey Jennings, dirigidos de maneira colaborativa por Wittlich e Bitomsky, além de um episódio realizado por Farocki em torno de um filme de Basil Wright, outro documentarista inglês.

* * *

Em *Sobre "Song of Ceylon", de Basil Wright (1975)*, Farocki examina o filme de Wright, a fim de “aprender algo para a televisão de hoje”, como ele declara na

¹¹⁶ Wittlich (2017) lembra: “Certa vez, houve um grande tumulto dentro da estação, que envolveu até o diretor do canal, Werner Hoëfer. Farocki havia feito um *Telekritik* de 45 minutos chamado *O problema com as imagens*. Houve uma enorme discussão com os editores comissionados dos diferentes departamentos, todo mundo estava agitado, e os jornalistas políticos se sentiram particularmente ofendidos. [Surpreendentemente] isso não teve quaisquer consequências. Naquela época, as coisas eram conversadas, e havia uma apreciação geral das coisas que era viva e animada”.

¹¹⁷ “Dentro do formato da *Telekritik*, havia dois tipos de programa. Havia aqueles que formulavam uma crítica direta sobre o modo como os fatos e contextos eram narrados na televisão. Um segmento de um documentário televisivo existente era mostrado e, então, o mesmo segmento era escrutinado e desmontado, para revelar quão pouco o comentário e a imagem têm a ver um com o outro. Esses eram os mais controversos, uma vez que atacavam o documentário jornalístico (um dos elementos centrais da programação televisiva), e apontavam neles todo o desleixo e a falta de análises rigorosas. Dois ou três dos episódios da *Telekritik* feitos por Farocki [...] estabeleceram esse modelo. Além disso, havia episódios que se voltavam para a história do cinema documentário, para oferecer modelos alternativos à abordagem jornalística e textual dos documentários televisivos. De novo, a televisão contemporânea era o alvo, mas em vez de abordar diretamente os erros do jornalismo, era feita uma escolha mais positiva, apontando exemplos do passado, em particular do movimento do documentário britânico nos anos 1930” (PANTENBURG, 2017c, p. 288).

vinheta de abertura. Ao longo do filme, que observa o mecanismo e o resultado de alguns métodos cinematográficos, ele reordena livremente trechos do curta de Wright e os submete a um processo de análise guiado pela voz *over*. Os comentários reflexivos, na voz de Farocki, são escoltados por um procedimento interessante de interrupção: cartelas feitas à mão, como se fossem parte de um *storyboard*, com desenhos e notas que retomam elementos mostrados ou antecipam coisas por vir [fig. 176 e 177]¹¹⁸. O cineasta, quando fala, o faz apenas por cima dessas cartelas, e nunca das sequências do filme de Wright, preferindo preservar a integridade do material. Em quatro ocasiões, as cartelas adquirem um fator de síntese mais forte, trazendo “aprendizados para a televisão” numerados com base no exame de *Song of Ceylon* [fig. 178 a 181]. Seja nos desenhos ou nos comentários *over*, existe um tom menos austero do que era costume na televisão alemã da época¹¹⁹.

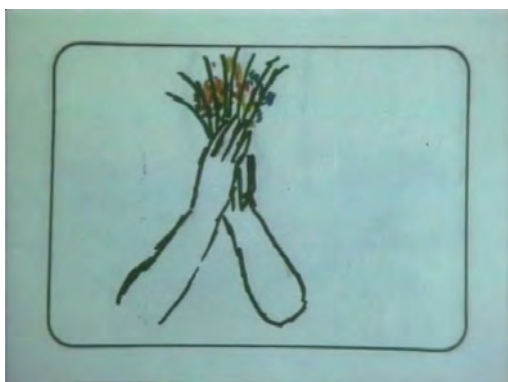


Figura 176



Figura 177



Figura 178



Figura 179

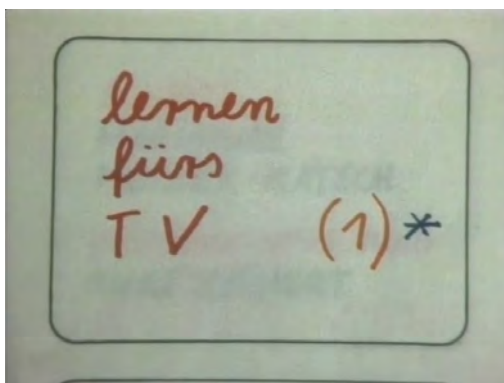


Figura 180

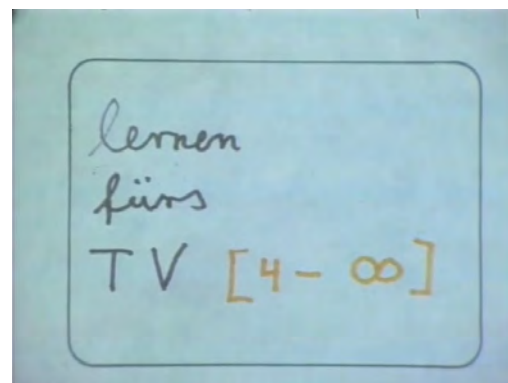


Figura 181

¹¹⁸ Pantenburg explica que alguns dos diretores da WDR, como Helmut Färber, tomavam como pressuposto ético a não intervenção no material analisado. Farocki respeita parcialmente tais convenções — demonstrando entendimento da especificidade de seu meio — mas também as subverte de maneira criativa (PANTENBURG, 2017b).

¹¹⁹ Como afirma Farocki: “A televisão era um assunto altamente oficial [...] e utilizar essas cartelas rabiscadas, escritas à mão, era um gesto maravilhoso de rebelião. Além disso, as pessoas que fizeram a mixagem de som ficaram impressionadas que um amador como eu fizesse a voz *over*, em vez de um orador profissional, bem preparado. A transgressão contra um certo som e um certo tom — isso era importante” (FAROCKI *apud* PANTENBURG, 2017b).

Ao retomar as imagens de *Song of Ceylon*, portanto, Farocki contrasta os procedimentos utilizados por Wright aos modos de representação do *Verbund* televisivo, introduzindo um germe de perturbação. No início, ao aproximar o formato do cinema documentário à ideia de travelogue, o alemão realça o valor das imagens trazidas de lugares distantes, quando se viaja. Para o espectador urbano, elas podem oferecer lições valiosas sobre elementos ausentes da cidade, como a gestualidade religiosa, a conexão com a natureza e o enraizamento comunitário da vida e do trabalho. Da mesma forma que a etnografia de Wright ensina aos habitantes de Berlim a imaginarem coisas novas, ao mostrar algo que eles não têm, Farocki quer encontrar, no estilo do documentarista inglês, possibilidades de renovação da linguagem televisiva. Mas, à maneira de Wright, que divide o filme em capítulos destacados, assumindo a incompletude narrativa, ele não quer capturar um lampejo fugidio do todo, mas sim iluminar em detalhes alguns elementos particulares de *Song of Ceylon*, na esperança de fazer emergir uma ideia do todo. É esse o “aprendizado para a televisão” de nº. 1, assinalado em cartela. Para fins de concisão, as lições elaboradas ao longo do episódio podem ser condensadas em duas questões interconectadas: 1) a necessidade de coletar imagens segundo as próprias leis da realidade, sem as amarras impostas pelos modelos do comércio e da padronização cultural; e 2) a demanda de que as imagens expressem com clareza o que elas mostram e o que elas representam, tornando nítidos os vínculos efetivos entre a coisa e sua representação.

No primeiro terreno, Farocki aponta os procedimentos utilizados por Wright para apreender o mundo observado: a customização de acontecimentos por meio da montagem, a roteirização e encenação das ações, a captura atenta de símbolos na natureza, a caracterização musical de situações, as fusões que permitem associar coisas díspares. Ele constata que a divisão de *Song of Ceylon* em capítulos reflete uma estrutura musical, como os versos de uma música — uma música de imagens. Ao se referir aos experimentos das vanguardas dos anos 1920 (em particular Walter Ruttmann), Farocki recapitula a existência de filmes musicais que buscaram privilegiar fatores como o ritmo e o movimento na composição imagética, sem se prenderem à orientação prévia do roteiro e da ideia, que era o formato dominante no cinema da época. O documentário de Wright estaria situado em uma etapa subsequente dessa tradição, quando os filmes musicais começaram a procurar ideias para aplicar seus métodos, algo que a narração designa como “montagem de ideias” (o mesmo termo que Farocki retoma, com outro viés, em *Entre duas guerras*). Aqui,

ele é usado para demarcar um certo entrosamento entre o musical e o literário, a ideia e a ação. Farocki ressalta, também, o tino peculiar de Wright para coletar pequenos movimentos e recompô-los de maneira melódica, a fim de revelar uma rede de comunicação entre as diferentes atividades registradas.

No segundo terreno, Farocki pretende reivindicar uma ética da representação que corresponda a um engajamento e um comprometimento do documentarista com a realidade filmada. Os elementos do mundo devem receber uma forma e uma expressão justa e, ao mesmo tempo, a montagem precisa deixar nítida qual é a relação entre os diferentes termos na fatura da representação. Como ele explica, as amostras do trabalho em comunidade, no seio de uma pequena vila, deixam transparecer os vínculos entre as pessoas, as atividades e o mundo que as envolve. É algo discrepante do que ocorre na televisão ou na grande cidade, cujos *Verbunds* tortuosos impõem padrões técnicos, industriais e midiáticos, encobrindo as relações. A progressão científica do trabalho torna os laços sociais obscuros, instaurando fraturas nas relações comunitárias. No caso de Wright, resta a vantagem de se observar a simultaneidade ou a distância entre os vários tipos de atividade, os trabalhos registrados na ilha de Ceylon [fig. 182 a 190]. Mas, mesmo ali — na “fábrica a céu aberto” dos catadores de côco que não sabemos se obedecem ao ritmo da vida ou às ordens do comerciante, ou na indústria capitalista ditada pela velocidade da máquina — há uma nébula entre a coisa e sua representação.



Figura 182



Figura 183



Figura 184



Figura 185



Figura 186



Figura 187



Figura 188



Figura 189



Figura 190

Essa desconfiança de que o mundo capitalista adquiere uma dinâmica cada vez mais inextricável, confusa, à qual correspondem esquemas de representação meandrosos, permanece no pensamento de Farocki, estando no cerne da sua reflexão em *Indústria e fotografia* (1979). O *topos* abrangente do progresso e das condições de trabalho, por sua vez, será retomado em pelo menos dois filmes chave do cineasta: *Como se vê* (1986), que discorre sobre as transformações da vida moderna a partir das tecnologias do olhar, e *Em comparação* (*Zum Vergleich*, 2007), que explicita a invisibilização dos gestos e das relações de trabalho, à medida que as tecnologias para fabricar tijolos avançam. Para além dos prejuízos apontados na organização industrial da vida e do trabalho, quando comparados à vida comunitária, *Sobre "Song of Ceylon"*, de Basil Wright reitera o questionamento crítico empenhado do cineasta em relação ao *Verbund* televisivo, adotando estratégias de desconstrução e de desvio para se posicionar quanto à televisão da época.

Vale notar, também, a proximidade da narração com um formato audiovisual argumentativo, em especial quando a montagem convoca as citações de Eisenstein e Ruttmann. O percurso da reflexão é como que deslocado, brevemente, para um âmbito distante, e logo reconduzido, com acréscimos semânticos, para o curta de

Wright. Além disso, ao longo do filme, Farocki levanta ponderações esparsas que, embora interligadas no âmbito das lições para a televisão, não se prendem ao objeto de observação (o filme de Wright), adquirindo certa autonomia de pensamento. Todos esses elementos servem de base para que detectemos, desde já, uma vocação ensaística de Farocki, antes mesmo dos seus filmes-ensaio mais arquetípicos.

* * *

As participações de Farocki na WDR foram acompanhadas, desde *Fogo inextinguível*, em 1969¹²⁰, por uma consciência crescente sobre as condições de trabalho na “instituição” televisiva, como se pode perceber em seus artigos do período. Em 2/6/1973, com o título “Drückebergerei vor der Wirklichkeit” [“Fugindo da realidade”], ele publicou, no jornal *Frankfurter Rundschau*, um texto para acompanhar *O problema com as imagens* (FAROCKI, 1973/2008). Após apresentar argumentos contra o “documentário jornalístico”, ele conclui dizendo que o cinema deveria enfrentar seriamente o potencial expressivo do jornalismo e da televisão. Sete meses antes do lançamento de *Sobre “Song of Ceylon”, de Basil Wright*, ele publicou o texto “Arbeiten–beim Fernsehen” [“Trabalhando na televisão”] (FAROCKI, 1975), na *Filmkritik* n°. 219 (março de 1975), baseado em suas conversas com Elke Christ e Erika Kisters, dois montadores da WDR, e abordando questões como divisão do trabalho, autoria, co-determinação e relação entre palavra e imagem¹²¹. Em um texto de agosto de 1975, “Notwendige Abwechslung und Vielfalt” [“Variedade e variação necessária”] (FAROCKI, 2020e), publicado na *Filmkritik* n°. 224, ele descreve os dilemas de um artista independente trabalhando na televisão¹²². Complementando os

¹²⁰ Nos fragmentos de sua autobiografia, Farocki (2017b, p. 162) conta que a ocupação da DFFB e a sua consequente expulsão da instituição geraram uma reputação para ele que, a seu ver, o ajudou a obter sua primeira oportunidade de uma produção na WDR (no caso, *Fogo inextinguível*).

¹²¹ As mesmas conversas teriam sido usadas em 25/12/1974 no episódio radiofônico *Elke C. und Erika K.: Cutterin*, parte de umas das séries de rádio que o diretor realizou para a estação WDR 3 na década de 1970.

¹²² Em meio a diversas reflexões, ele inclui estimativas concretas dos gastos e das receitas ao seu alcance, considerando peças de rádio, textos para revistas e jornais, e programas televisivos. O artigo demonstra a precariedade e a instabilidade da sua situação de artista independente. Ao mesmo tempo, ele formula possibilidades de atuação multiplicadas entre os diferentes meios, à maneira de um *contra-Verbund* independente que o permitisse sustentar, viabilizar e propagar de maneira continuada as suas pesquisas, a fim de que “quase nenhuma energia seja perdida” (FAROCKI, 2020e, p. 116). Tal circulação entre os meios, vale dizer, serve também como base de compreensão para o seu método de trabalho no cinema, sempre pautado por uma dimensão multimidiática peculiar, por uma mediação dialética aguçada entre a voz e a imagem, a escrita e a montagem, a palavra e a visão.

programas da *Telekritik*, tais artigos indicam um esforço consistente para compreender e abordar as especificidades do meio.

Embora tenha encontrado um método para se expressar com certa autonomia na grade televisiva de um país capitalista, Farocki conta que havia dificuldade para financiar os projetos que ele realmente queria (FAROCKI, 2017b, p. 162)¹²³. Em uma metáfora conectada à memória de seu pai (um médico-cirurgião que atuava apenas como clínico), o cineasta compara sua posição na WDR à de um doutor de plano de saúde, que “não pode operar e, de maneira alguma, virar um Sauerbruch” (FAROCKI, 2017b, p. 163)¹²⁴. Não obstante, ainda que dependente do sistema de financiamento e produção da televisão pública, Farocki continuaria a buscar maneiras insubmissas de atuar. Em seus trabalhos, textuais ou audiovisuais, ele introduziu questionamentos e deslocamentos importantes na instituição onde vinha trabalhando com frequência regular. Consciente da sua posição de escritor e diretor *freelancer*, aprimorou, dentro da televisão, as possibilidades de exame e representação do mundo por meio de imagens e sons. Ao lado de propostas mais autorais e significativas, como *Narrar*, *Entre duas guerras*, *Indústria e fotografia* e *Diante dos olhos*, *Vietnã*, ele continuou a realizar elaborações críticas e experimentos que, embora integrados à programação, trouxeram aprendizados cruciais para os seus trabalhos na década de 1980.

As intervenções da *Telekritik*, vale reiterar, eram parte de uma frente no departamento de cinema da WDF que funcionava como um laboratório plural, propício ao tratamento reflexivo do audiovisual. O filme dirigido por Patalas sobre Lubitsch, em 1971; o episódio *Os sonhos pesados de Fritz Lang* (*Die schweren Träume des Fritz Lang*, 1974), dirigido por Werner Dütsch; o episódio sobre Basil Wright, dirigido por Farocki em 1975; são obras com estruturas meditativas, que expõem os processos das imagens e expressam ideias em transformação. Também os episódios da *Telekritik* jogavam com formatos não convencionais, abertos à experimentação e ao ensaísmo, e aliados à reflexão crítica das plataformas impressas

¹²³ Por isso, talvez, ele roubasse material da emissora, como papel de escritório, envelopes, canetas, blocos de notas, cola de filme, rolos de película, negativos e até mesmo livros dos editores (FAROCKI, 2017b, p. 160). Ainda nesse período, Farocki começa a se relacionar com a cineasta Ingemo Engström, que fazia diversas ressalvas em relação a seu trabalho televisivo (FAROCKI, 2017b, p. 164). Ela o aconselharia, na condição de parceira, confidente e amante, a não se dispersar na feitura de “obras duvidosas” e a manter a concentração nos aspectos mais basilares de seu trabalho (FAROCKI, 2017b, p. 169-170).

¹²⁴ Nascido na cidade de Barmen, na Alemanha, o médico Ernst Ferdinand Sauerbruch (1875-1951) foi um dos mais ilustres cirurgiões do século XX. Sua posição ambígua em relação ao nazismo foi e continua a ser alvo de debates.

(em particular a *Filmkritik*). Ademais, outras frentes de abordagem do canal (algumas delas educativas e historiográficas, inspiradas nas atividades de Douchet e Bergala, bem como na série *Cineastas de nossos tempos*, de André S. Labarthe e Janine Bazin), apresentavam uma predileção pela linguagem autorreflexiva, com pesquisas cinematográficas que pudessem revigorar a linguagem televisiva.

Em seus artigos sobre a história da WDR *Filmredaktion*, Volker Pantenburg (2019, 2017b) apresenta a hipótese de que os programas gestados nesse período são precedentes cruciais para uma história do ensaio videográfico. De fato, em seus episódios, Farocki se apropria de materiais variados para construir pensamentos processuais sobre seus temas. Sem ir a fundo, por ora, na questão ensaística de sua obra, que merece um enfrentamento específico, podemos captar em suas intervenções televisivas alguns antecedentes quanto ao uso do audiovisual para associar e transmitir ideias. Partindo de elementos diversos no seu campo de interesses, como obras literárias, escritores, filmes e cineastas, ele trabalha com formatos que permitem a apreciação e a repercussão desses objetos pela via televisiva. Tais elaborações, embora não apresentem um ímpeto estrito de ensaísmo, nem um grau proeminente de inventividade estilística, permitem entrever, no contexto televisivo, a construção de conteúdos audiovisuais como um correlato da atividade crítica desempenhada pelos cineastas na *Filmkritik*, para além de parâmetros jornalísticos ou educativos.

Um campo digno de nota são as contribuições de Farocki em outro setor da WDF, o departamento de *Literatur und Sprache* (“Literatura e Linguagem”), comandado por Christhart Burgmann e por Annelen Kranefuss. Nesse contexto, ele dirigiu *A linguagem da revolução. Exemplos de uma retórica revolucionária, examinados por Hans Christoph Buch* (*Die Sprache der Revolution. Beispiele revolutionärer Rhetorik, untersucht von Hans Christoph Buch*, 1972), um documentário sobre a linguagem da revolução, baseado nas reflexões feitas por Hans Christoph Buch sobre discursos de revolucionários importantes, como Danton e Saint-Just, Fidel Castro e Malcolm X, Lênin e Rudi Dutschke. O comentário, parcialmente enunciado pelo próprio Buch, tenta situar cada um desses discursos — seus vocabulários, seus gestos retóricos e suas aspirações políticas — em seu respectivo contexto sócio-histórico. Algumas pequenas cenas — excursos sobre ajuda de desenvolvimento, uso de costumes estrangeiros e provocação — buscam tornar visíveis certas qualidades da linguagem revolucionária. No final, Buch aparece para

trazer uma espécie de desfecho provisório e problematizar a complexidade de elementos em um discurso ou texto desse tipo.

No ano seguinte, em parceria com Bitomsky, Farocki realizou *Algum dia você também vai me amar. Sobre o significado dos romances baratos* (*Einmal wirst auch Du mich lieben. Über die Bedeutung von Hefromanen*, 1973), que associava as histórias dos romances populares (*dime novels*) às histórias de seus leitores (um artesão metalúrgico e serralheiro, um representante de vendas, e suas duas esposas operárias). Em 1975, também sob a chancela do departamento de Literatura e Linguagem, Farocki realizou sua importantíssima parceria com Ingemo Engström no documentário *Narrar*, analisado no capítulo anterior. Esse filme, vale lembrar, trouxe pela primeira vez na trajetória do cineasta uma formulação direta da noção de *Verbund*, que se torna um operador epistêmico decisivo no conjunto das investigações farockianas. Cabe retomar brevemente esse projeto para enfatizar que, além da noção de *Verbund*, de verve conceitual mais estrita, ele trazia um modelo de ensaísmo incipiente que seria aprimorado no decorrer dos anos.

Como Farocki escreve no manuscrito de apresentação do filme, não se tratava de efetuar “um programa sobre a narrativa e sua fundação acadêmica”, nem “um programa sobre o ato da narração, mas sim um programa em que o trabalho da autoria acontece” (FAROCKI, 2019, p. 135). Ele chega, inclusive, a utilizar o termo “ensaio”, delineando-o como “um termo da literatura escrita, unidade entre ciência e arte, entre conhecimento social e individual” (FAROCKI, 2019, p. 135). Em última instância, *Narrar* repercute um modelo de narração não trivial, semi-ensaístico, que se esboça como movimento argumentativo, mas que ainda hesita em sublinhar com maior vigor as suas ilações pensativas (ou, simplesmente, evita produzir um discurso mais fechado, pagando o preço de uma certa vagueza). Todavia, mesmo que de maneira pouco ostensiva, o filme traz indícios de um pensamento em processo, seja pelo caráter dialógico das falas, pelo descolamento do olhar e da voz, pela aproximação de elementos díspares ou pelo modo de escritura citacional. Antecipando a estrutura de *Entre duas guerras*, cujo projeto estava em curso desde 1970, o roteiro de *Narrar* incorpora passagens variadas de Walter Benjamin, os irmãos Grimm, Franz Kafka, Yuri Lotman, Boris Pasternak, Cesare Pavese, Sergej Tretjakov, Franz Carl Weiskopf, além de Sohn-Rethel. O que se desenrola, assim, é um processo de pensamento peculiar que, cabe repetir, corresponde à busca do cineasta por formas não servis de apreender e conectar as imagens do mundo.

* * *

Ainda no departamento de Literatura e Linguagem, no final da década de 1970, Farocki realizou uma entrevista com o escritor e pintor Peter Weiss, intitulada *Em exibição: Peter Weiss (Zur Ansicht: Peter Weiss, 1979)*. A conversa girou em torno do livro *A estética da resistência*, cujo primeiro volume havia sido publicado em 1975. Gravada quase inteiramente no escritório do escritor em Estocolmo, a entrevista dá uma ideia das posições e dos métodos adotados por ele, destacando também alguns elementos encontrados no local, como a bancada de trabalho repleta de cadernos, as capas e páginas de livros, as fotografias e o passaporte vietnamita de Weiss. À maneira do que Farocki fez em outras obras da década de 1980, particularmente com Straub-Huillet, em 1983, e com Georg K. Glaser, em 1988, a entrevista enaltece um artista incisivamente político, que seguiu as ideias de Brecht, testemunhou de perto a luta vietnamita em 1968 e se deixou contagiar por essa última nas suas investigações estéticas.

Durante a conversa, Farocki tomou conhecimento de alguns curtas-metragens realizados pelo pintor nos anos 1950, e os exibiu no cineclube da *Filmkritik* (DE SEYNES; PANTENBURG, 2016, p. 23). Esses curtas foram incluídos, ao lado de *Em exibição: Peter Weiss*, na programação do *Internationales Forum des Jungen Films* [“Fórum Internacional dos Cinemas Novos”] de 1980, uma das frentes de difusão do Festival Internacional de Cinema de Berlim (*Berlinale*). Ademais, Farocki publicou uma conversa em duas partes com Weiss nas edições de nº. 278 e 294 da *Filmkritik*, em 1980 e 1981 (FAROCKI, 1980, 1981a). O que se configura, novamente, é uma interação continuada entre cinefilia crítica e prática fílmica. Na esteira desse intercâmbio, surge um programa televisivo adicional, intitulado *Filmes de Peter Weiss (Filme von Peter Weiss, 1982)*. Ele concatena cinco curta-metragens do referido autor: *Estudo II: Alucinações (Studie II: Halluzinationen, 1952)*, *Estudo IV: Libertação (Studie IV: Befreiung, 1954)*, *Rostos na sombra (Gesichter im Schatten, 1956, junto com Christer Christian)*, *Em nome da lei (Enligt Lag, 1957, junto com Hans Nordenström)*, e *O que estamos fazendo agora? (Was machen wir jetzt?, 1958, junto com Staffan Lamm)*. Eles são mostrados na íntegra, sem interrupções, e, ao final de cada um, Farocki tece comentários breves sobre aquilo que vimos.

Lançando mão de fotogramas, pinturas e páginas dos livros de Weiss, ele efetua uma contextualização dos materiais, ao mesmo tempo em que ressalta, neles, aspectos relevantes, em especial a relação contundente entre imagem e palavra. O cinema se converte em um meta-dispositivo de exibição, que articula um certo campo de recepção para um conjunto de curtas não convencionais. Farocki não abre mão de alguma dose de artifício, esboçando uma *mise en scène* que salienta a transmissão do pensamento. Ele aparece em uma mesa de madeira, à luz de vela, lendo comentários que evitam julgar terminantemente as virtudes e os defeitos dos filmes (à maneira daqueles que Walter Benjamin realizou sobre os poemas de Brecht). Ele traz à tona os rascunhos de Weiss para o primeiro curta-metragem, *Estudo II: Alucinações*, colocando em evidência o processo de composição. Após o segundo curta, *Estudo IV: Libertação*, ele mostra a capa da *Filmkritik* nº. 294, de 1981, dedicada aos filmes e textos de Weiss, lendo uma conversa que ele teve com o escritor, além de uma declaração de Weiss sobre Luis Buñuel. Ele insere páginas do livro *A sombra do corpo do cocheiro* (*Der Schatten des Körper des Kutschers*), com as histórias e colagens feitas por Weiss em seu primeiro microrromance. A cada filme exibido, enfim, Farocki adiciona um pequeno comentário crítico, além de imagens e documentos que ajudam a articular um horizonte pedagógico de recepção.

Filmes de Peter Weiss explicita, sobretudo, uma atitude de fascínio e admiração sincera, um interesse pelo processo criador de um artista que jamais ficou preso em posições cômodas ou fixas. A fatura dos comentários de Farocki instaura, assim, uma zona de diálogo e aprendizado, um campo de observação compartilhada, de modo que o agrupamento dos filmes, com as intervenções, nos convida a olhar para eles como amostras de uma arte contestadora, que ousou transgredir os limites estéticos de sua época. Além disso, o esforço de construir esse programa se voltou para a observação de imagens feitas por um terceiro, configurando uma abordagem do tipo “observação de outras imagens”, ou “de imagens feitas por outros”. Há uma tentativa de resgatar um conjunto peculiar de materiais e de conferir a eles uma nova visibilidade, contrabandeando-os para dentro do circuito televisivo e contribuindo, quem sabe, para prolongar o seu alcance. A televisão, nesse sentido, foi flexionada novamente como um *contra-Verbund* de produção fílmica, permitindo, por um lado, que o cineasta não se afastasse dos seus interesses de pesquisa (dos escritores e cineastas que impregnavam os seus projetos autorais de cinema), e, por outro lado, que ele afrontasse, em alguma medida, os limites convencionais do seu meio.

De volta ao departamento de cinema, a WDR *Filmredaktion*, estão as participações de Farocki nos programas de série *Kino*, gestada em diálogo direto com as edições da *Filmkritik*. Eram conversas de caráter mais jornalístico, destinadas a debater filmes específicos ou entrevistar certos realizadores. Os programas da *Kino* eram organizados anualmente, com as pautas importantes da revista, e nomeados sequencialmente como *Kino '73*, *Kino '74*, *Kino '75* e assim por diante. No *Kino '74*, Farocki realizou um documentário sobre *Trabalhos ocasionais de uma escrava*, obra crucial de Alexander Kluge, mesclando trechos do filme e comentários de sua autoria. No *Kino '78*, ele participou duplamente: um programa sobre o seu próprio filme *Entre duas guerras* e uma entrevista com Straub-Huillet sobre *Toda revolução é um lance de dados* (*Toute révolution est un coup de dés*, 1977). No *Kino '81*, foi incluída uma entrevista para a *Filmkritik* que Farocki realizou com Heiner Müller, autor crucial na sua estante de referências e de quem ele havia sido parceiro três anos antes, na peça de rádio *Die Hamletmaschine* (*A máquina Hamlet*, 1978)¹²⁵. No *Kino '83*, Farocki participou de uma roda de conversa sobre *O dinheiro* (*L'argent*, 1983), de Robert Bresson. No mesmo ano, em uma encomenda da série *Kino*, ele registrou os ensaios de Straub-Huillet para o filme *Relações de classe* (*Klassenverhältnisse*, 1983), engendrando um interessante documentário de observação¹²⁶.

Farocki produziu ainda, entre 1973 e 1978, episódios televisivos direcionados ao público infantil, alguns deles em parceria com Bitomsky e com apoio da NDR — a Norddeutscher Rundfunk, outra emissora pública. Na versão alemã de *Vila Sésamo* (*Sesamstraße*, 1973), os dois estimulam o olhar das crianças diante de elementos da vida cotidiana, como o trabalho manual, a automatização e o transporte. Nos episódios de *Histórias de ninar* (*Einschlafgeschichten*, 1977), interpretados pelas suas filhas Anna e Lara, Farocki convoca objetos simples para incentivar a associação narrativa ou simbólica dos elementos imagéticos. Partindo de temas cotidianos, como um gato de pelúcia, pontes ou locomotivas, os episódios sensibilizam as crianças para operações de composição e montagem baseadas em linhas de movimento, formas e

¹²⁵ Cf. FAROCKI, 1981b. Cabe recapitular também que Farocki e Hanns Zischler dirigiram conjuntamente duas peças de Heiner Müller, no Theaterbühne de Basel: *Traktor* e *Die Schlacht*. Essa última foi adaptada posteriormente para a televisão, com o filme *A batalha*. *Cenas da Alemanha* (*Die Schlacht. Szenen aus Deutschland*, 1976), assinado por Farocki e Zischler. Essa atividade em torno da obra de Müller pode ser um indício proveitoso para investigar o interesse de Farocki pelas movimentações culturais da RDA (a República Democrática Alemã).

¹²⁶ Poderíamos elencar outras produções do realizador no período, como *Livros de cinema* (*Filmbücher*, 1986) e *Cine-cidade Paris* (*Kinostadt Paris*, 1988).

enquadramentos. Ao mesmo tempo, mobilizam a força imaginária que aviva o intervalo entre palavra e imagem, pois à medida que Anna e Lara conversam sobre o que viram, as imagens se combinam, em um pequeno fio narrativo, uma inesperada fábula. Os episódios conhecidos como *Histórias de gatos* (*Katzengeschichten*, 1978) e *Edifícios 1-2* (*Häuser 1-2*, 1978) seguem lógicas parecidas. Em um filme considerado perdido, *Anna e Lara veem televisão, antes e depois* (*Anna und Lara machen das Fernsehen vor und nach*, 1979), o cineasta registra as filhas assistindo a notícias, comerciais e programas na televisão. O que essas obras para crianças demonstram, em um campo de reflexão não tão distante dos filmes marxistas e das tentativas de desconstrução da televisão, é um interesse contínuo pela constituição do olhar e pelas formas de representar o mundo que o atravessam, dado que no caso das crianças a experiência perceptual e cognitiva pode ser captada em pleno processo de formação.

2.3 Outros percursos televisivos

Farocki nunca parou de refletir sobre a televisão e de enfrentá-la ao longo de sua carreira, seja na condição de mídia de massas ou de veículo de transmissão e representação do mundo em contextos específicos. Vários de seus filmes tardios, das décadas de 1990 e 2000, atualizaram a perspectiva crítica sobre o meio, relacionando-o com outros fenômenos históricos e elementos sócio-políticos. *Videogramas de uma revolução* (*Videogramme einer Revolution*, 1992), por exemplo, empenha uma desconstrução das imagens midiáticas da queda de Ceaușescu, que foi presidente da Romênia socialista até 1989, no contexto da URSS. Em parceria com Andrei Ujica, Farocki se volta para um momento de ruptura na ordem, investigando a negociação narrativo-comunicacional de um país que se reconfigura. *O papel da liderança*, por sua vez, contrasta as abordagens televisivas de cada uma das Alemanhas para representar a queda do Muro de Berlim, destacando as suas formas de apreensão da realidade. Em ambos os casos, o que define o sentido das imagens é a seleção e a ordenação dos materiais, sendo que as intervenções de Farocki fornecem um novo horizonte de legibilidade para o fluxo televisual.

Outros filmes poderiam ser acrescentados, como *Câmera e realidade* (*Kamera und Wirklichkeit*, 1992), uma segunda colaboração entre Farocki e Ujica, pouco conhecida e de difícil acesso, também em torno da queda de Ceaușescu. Mesclando o

gesto compilatório e crítico, eles reuniram materiais de mais de 120 transmissões ao vivo da televisão romena no período e chamaram teóricos da mídia reputados para discutirem as sequências (Friedrich Kittler, Andrei Plesu, Manfred Schneider e Peter M. Spangenberg). Mais tarde, em *Palavras e jogos (Worte und Spiele, 1998)*, Farocki chama atenção para o aparato envolvido na realização de talk shows e jogos televisivos, particularmente no tocante às pessoas envolvidas na produção e nos bastidores (aquelas que levam sanduíches, que dão instruções, inclusive lidas no teleprompter, que cuidam das condições de realização dos programas). “Se o cinema produz sonhos, então esse tipo de televisão produz o sonhar acordado”, afirma Farocki¹²⁷.

Até meados da década de 1990, Farocki trabalhou quase que exclusivamente com o financiamento das emissoras estatais, buscando agir no circuito do seu meio de maneira *contra-verbundica*, isto é, desenvolvendo pesquisas pessoais, contrariando a lógica dominante e acrescentando, a ela, uma certa profundidade crítica. Conforme ele explica: “nos anos 1970, cada pessoa devia agitar a sua instituição. A minha instituição era a televisão pública e eu pertencia a um grupo muito pequeno que não estava exigindo novos temas, mas sim criticando a relação entre imagem e som” (FAROCKI; BLÜMLINGER, 2017, p. 299). O cineasta, portanto, nunca perdeu de vista a necessidade de balancear, com consciência crítica, as relações de poder que atravessam a organização dos elementos audiovisuais. Os filmes aqui reunidos, de maneira geral, trazem essa atitude renovada de enfrentamento da televisão, por vezes associada a outros objetos e contextos da cultura midiática.

* * *

Em uma televisão de tubo antiga, típica da década de 1990, vemos imagens de pessoas reunidas na praça [fig. 191]. É uma gravação do palanque oficial do governo romeno, liderado por Nicolae Ceaușescu, que fazia seu derradeiro discurso público, marcado por protestos e distúrbios. A câmera está inquieta, como se captasse alguma vibração diferente no ar, como se os tremores e movimentos da lente traissem, no olhar de quem filma, uma emoção irredutível ao programa oficial da emissora. Ele se afasta da televisão, com um *zoom out*, caminha até a janela e vira a câmera na direção

¹²⁷ Extraído do site do Harun Farocki GbR. Disponível em: <https://www.harunfarocki.de/films/1990s/1998/words-and-games.html>. Acessado em: 2 de dezembro de 2020.

da rua, para ver se os distúrbios continuam e se há novos desdobramentos, como explica a voz *over* de mulher. Depois, vemos a apresentadora da TVR, que transmitia a manifestação popular, agradecendo aos espectadores e encerrando a sua transmissão, sem dar qualquer explicação adicional sobre a situação [fig. 192]. Minutos antes, os cineastas haviam mostrado uma mulher ferida pela polícia que, entrevistada pela repórter da TV no hospital, clama pelo fim do regime de Ceaușescu [fig. 193]. Havia mostrado, também, o momento em que o discurso oficial do presidente fora interrompido para dar lugar a uma tela vermelha, justamente quando a emissora do governo era ocupada por manifestantes da oposição [fig. 194 a 196].



Figura 191



Figura 192



Figura 193



Figura 194



Figura 195



Figura 196

Desde o início de *Videogramas de uma revolução*, fica claro que o assunto principal é a mediação televisiva da Revolução Romena de 1989, que termina com a queda definitiva do Partido Comunista do país. Para examinar esse momento de dissenso, Farocki e Ujică combinam registros variados, em diferentes suportes e formatos. A heterogeneidade dos materiais nos mostra que a querela político-social presente nas filmagens é inseparável de uma disputa interna no campo da produção

imagética. Há três pontos-chave que se cruzam na esfera midiática, três camadas de representação que se misturam ou se chocam no filme: 1) a imagem televisiva, em especial a transmissão oficial do governo; 2) a imagem videográfica, com destaque para os registros amadores que subvertem o monopólio da TV estatal; e 3) a imagem cinematográfica, que organiza e reconstrói as camadas anteriores em um mesmo fluxo. Comentários *over* são acrescentados aos materiais, reforçando certos aspectos do que vemos ou elaborando novos sentidos para as sequências. A situação política é como que reavaliada, pela multiplicação dos registros filmados, resultando em uma reflexão complexa sobre os processos de representação e transformação da realidade no âmbito das mídias de massa¹²⁸. Os cineastas delineiam um pensamento consistente, não apenas sobre o episódio de Bucareste em 1989, como também sobre o papel das imagens midiáticas e sua centralidade nos acontecimentos.

Sem se contentar em denunciar o confronto entre o vídeo amador e a imagem televisiva, o filme demonstra profunda consciência do que está em jogo na defasagem entre os dois tipos de registro¹²⁹. A querela política passa, inevitavelmente, por uma disputa contínua da representação televisiva, ao ponto de a própria realidade pressupor um fator antecipado de “televisionamento”: a manifestante hospitalizada do prólogo pergunta, antes de qualquer coisa, se as suas palavras serão transmitidas na televisão, se o som e as imagens serão gravados. De maneira precavida, ela almeja garantir a transmissão da sua mensagem para toda a nação, contando a história de seu ferimento e declarando oposição ao regime de Ceaușescu. Ademais, essa é uma escolha significativa da montagem de Farocki e Ujicã, que, logo no início do filme, inserem uma mensagem política frontal, em que uma trabalhadora ferida formula seu posicionamento solidário às manifestações sociais, contra o autoritarismo reinante. O restante do filme, desse modo, pode ser entendido como uma tentativa de examinar,

¹²⁸ Como afirma Benjamin Young (2004, p. 253): “O filme se coloca em uma relação crítica não apenas com a televisão, mas também com a história do cinema documentário, especialmente a apropriação do cinema verdade e do cinema direto pelas transmissões jornalísticas. O que *Videogramas* não faz é opor a ‘verdade’ do videógrafo móvel, não profissional, às mistificações das mídias de massa. A proliferação das câmeras de mão no decurso do filme opera, sim, para subverter as tentativas de controlar a televisão por meio de uma transmissão centralizada. Todavia, uma vez que a janela temporal limitada do filme não nos mostra os efeitos da revolução, ele não afirma mas antes indaga se a descentralização das tecnologias midiáticas equivale à sua democratização. Isso também não favorece automaticamente a câmera portátil com uma veracidade maior. Enquanto as câmeras no estúdio estão limitadas pela locação e uma transmissão centralizada permite maior programação e controle, o poder das câmeras, de coletar imagens nas ruas, é comprometido pelo acaso e pelo perigo corporal”.

¹²⁹ O termo defasagem é sugerido por André Brasil (2008), em sua interessante crítica sobre o filme, publicada na Revista Cinética. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/videogramas.htm>. Acessado em: 2 de dezembro de 2020.

nos materiais reunidos, os elementos complexos que informam a imagem e a fala iniciais, a fim de compreender melhor seu contexto histórico e sua motivação, mas também seus ruídos.

Nesse momento de turbulência social, de ruptura provisória com o ponto de vista unívoco do regime de Ceaușescu, a infra-estrutura comunicacional da televisão estatal havia se tornado um ringue decisivo na reconfiguração do poder. No início dos distúrbios, quando o lado vencedor não estava definido, vemos de que modo o programa da emissora busca moldar e re-sincronizar, a todo instante, a sua visão totalizante da realidade¹³⁰. A apresentadora da TVR, quando encerra a transmissão sem fornecer informações sobre o que ocorre, evidencia um processo de seleção e exclusão simbólica. Mais tarde, quando a oposição ganha força e o fim do regime de Ceaușescu parece certo, vemos as negociações na sede da emissora para definir os novos rumos do programa. Cabe perguntar, enfim, se essa redefinição significa uma verdadeira transformação ou desemboca em uma nova pacificação, corroborada pelo aparato televisivo. Mesmo que o vídeo permita instaurar fissuras na narrativa oficial, é questionável se ele traz consigo um potencial efetivo de emancipação ou se acaba, mais facilmente, co-optado por dinâmicas de sincronização midiática.

Os cineastas retomam diversos outros materiais em vídeo, e os fazem acompanhar por uma espécie de narração analítica, destacando aspectos temáticos e formais da composição imagética (a posição da câmera, a posição do quadro, os procedimentos técnicos adotados, as eventuais falhas de transmissão). No primeiro comentário, a voz *over* ressalta que o cinegrafista está em perigo, e que por isso ele se refugiou no interior de um edifício [fig. 197]. Ela aponta, também, que aquilo que vemos ao fundo, os manifestantes que andam rumo ao centro da cidade, é mais importante do que o pátio vazio do edifício, em primeiro plano. A cada nova ocorrência da voz *over*, o teor dos comentários varia, acompanhando com atenção as particularidades do que é mostrado. Mas existe, via de regra, uma tendência à desconstrução indutiva dos materiais, embora de maneira menos enfática ou destrutiva do que os trabalhos da *Telekritik*.

¹³⁰ Como afirma Raymond Bellour (2002), há duas maneiras das artes da imagem lidarem com o fluxo televisivo: “Ou a televisão se submete a seu próprio fluxo, experimenta seu próprio fluxo como uma lei incontrolável. Ou ela resiste ao fluxo. [...] Colocando-se no interior, na televisão como instituição do fluxo. Ou fora dela” (BELLOUR, 2002, p. 62, tradução nossa). A arte do vídeo, para seguir com Bellour, seria aquela que “impõe silêncio à televisão” (BELLOUR, 2002, p. 61, tradução nossa).

Junto à voz *over*, a montagem elabora associações específicas entre as imagens, e insere cartelas de letreiro pontuais. Em dado momento, talvez o mais marcante da Revolução Romena no relato de Farocki e Ujica, Ceaușescu interrompe o seu discurso no Palácio do Governo em função de protestos na praça. A cartela antecipa o desdobrar dos acontecimentos, informando que se trata da última aparição do governante ao vivo. A voz *over*, por sua vez, explica que o circuito de televisão foi interrompido para não expor Ceaușescu, mas que a gravação em VHS continuou, na van de transmissão. A fim de melhor expressar a defasagem entre o evento e a sua transmissão, os cineastas incluem, dentro do quadro maior, um sub-quadro que contém a tela vermelha da televisão, fora do ar, enquanto no quadro maior vemos a gravação do cinegrafista da van — um simples plano do céu invernal [fig. 198 e 199]. Quando a televisão volta ao ar, o sub-quadro permanece presente por alguns momentos, coincidindo em conteúdo com o quadro maior, embora o cinegrafista evite mostrar as pessoas e mantenha a câmera inclinada para cima [fig. 200 a 202]. A narração ressalta a imbricação entre a composição do plano e o episódio político-social em questão, explicando que o cinegrafista foi instruído a mirar para o céu caso ocorresse algo “inesperado”. Por fim, o conjunto da sequência destaca três elementos básicos na reação de Ceaușescu: 1) o olhar perplexo do presidente face ao distúrbio; 2) os seus gritos, na tentativa de reestabelecer a ordem; e 3) os seus gestos, que culminam na mão erguida ao fim do discurso.

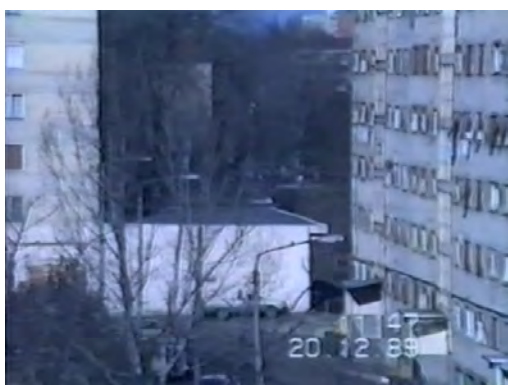


Figura 197



Figura 198



Figura 199



Figura 200



Figura 201



Figura 202

A imagem da mão erguida é submetida a uma intervenção resoluta da montagem, que mantém o plano pausado, enquanto a voz *over* questiona o que foi mostrado, sugerindo que retornemos ao início do distúrbio [fig. 203]. Farocki e Ujica reprisam a cena da interrupção, com novos comentários *over* e materiais videográficos que mostram a praça de outro ângulo, sem esclarecer, ainda, a natureza da perturbação [fig. 204 e 205]. Eles esmiuçam o evento e acentuam a análise crítica da representação, escancarando as defesagens entre o programa da emissora e o teatro político-social da realidade. Junto ao exame da linguagem televisiva, com suas operações de mediação do real e suas maneiras de organizar o visível (rompidas provisoriamente pelo signo da revolução), a montagem destaca a teatralidade inerente aos eventos observados, que acabam contagiados pela lógica televisual, como se o próprio mundo, captado pelas câmeras, adquirisse um fator de performatividade (a manifestante hospitalizada, cabe lembrar, antecipa a sua própria conversão em imagens e sons). Tal dinâmica toma a forma de um ciclo irresolúvel entre o artifício midiático (estatal), e a manifestação imponderável do corpo político; entre a imagem controlada da televisão, que perde estabilidade, e os fragmentos instáveis de vídeo, que permitem, de maneira provisória, confrontar a narrativa unívoca do poder.



Figura 203



Figura 204



Figura 205

O filme tenta evidenciar esse caráter duplo, de escritura e “performance”, por meio de momentos estratégicos, por exemplo, quando reproduz a transmissão da demissão do primeiro-ministro na varanda da praça. Farocki e Ujicã mostram a mesma cena três vezes, registrada por três câmeras diferentes, só para revelar, posteriormente, que o ato de demissão precisou ser reencenado e regravado, porque da primeira vez a TV não estava pronta para gravá-lo [fig. 206 a 208]. De uma encenação a outra, tudo muda: o primeiro-ministro, que na primeira vez se demitira rapidamente, saindo incógnito da cena, se apresenta, na segunda vez, com maior evidência, oferecendo um discurso mais elaborado (não obstante carregado de demagogia). Da segunda vez, ainda, os manifestantes o chamam de mentiroso, e ele precisa ser escoltado para fora da varanda. Há, também, uma outra ocasião relevante, quando os supostos problemas técnicos da transmissão no Comitê Central, sejam eles verdadeiros ou não, definem a visibilidade de quem está sendo mostrado (ou não) pela televisão. No caso em questão, as duas tentativas falhas são aquelas em que o ativista Ion Iliescu, futuro presidente da Romênia, ocupava o microfone, tendo sido substituído por outra figura [fig. 209 a 211].



Figura 206



Figura 207



Figura 208



Figura 209



Figura 210



Figura 211



Figura 212



Figura 213



Figura 214

Como dissemos, Farocki e Ujica mostram o meio televisivo como um núcleo fundamental para o desenrolar da revolução, seja como palco concreto da ocupação dos manifestantes ou como centro de operações político-midiáticas. Ao lado da praça do discurso, localizada em frente ao Comitê Central do Partido Comunista, a sede da estação de televisão é, talvez, o verdadeiro centro simbólico de um poder que se reconfigura, um aspecto que o filme também aborda e desconstrói criticamente. Em diversos registros, vemos a ocupação dos manifestantes na sede televisiva, cujas funções comunicacionais estão associadas ao jogo da revolução [fig. 212 a 214]. Por um lado, existe um caráter disruptivo nas imagens dos cinegrafistas oficiais, ao ponto de Farocki e Ujica sugerirem que a câmera oficial de Ceaușescu foi a primeira que mudou de lado, em referência ao movimento panorâmico entre a praça e a varanda do palácio (eles indicam, também, que os cinegrafistas haviam contrabandeado uma câmera da estação de tevê para registrar os acontecimentos). Por outro lado, vemos o apreço das lideranças do movimento pela emissora, enquanto instituição, seu ímpeto de salvaguardar a estrutura de comunicação estatal e canalizá-la para seus desígnios. Nesse sentido, há uma dinâmica que cria novos símbolos e readequa a distribuição das visibilidades, excluindo o ditador do quadro do poder, não sem colocar, em seu lugar, uma outra forma de poder, com sua própria encenação.

Enquanto o povo segue na praça, as lideranças do movimento negociam com os representantes do exército e da televisão (por vezes a portas fechadas), buscando reconfigurar o programa em construção [fig. 215 e 216]. Um momento relevante é quando Dinescu e o diretor televisivo vão conversar em uma sala reservada, e a câmera não recebe permissão para adentrar. A voz *over* pergunta o que precisava ser discutido sem a presença da câmera, enquanto a montagem mantém pausado um plano da câmera dentro do elevador, transmitindo a ideia de suspensão ou interrupção

do movimento em curso [fig. 217]. Todavia, os cineastas não parecem interessados em encontrar, na ordenação dos arquivos, uma resposta moral, nem em destrinchar as posições relacionais do fenômeno observado. Seu propósito, antes, é encontrar uma possibilidade narrativa que torne visível a camada adicional de performatividade que subsiste ao embate, ao drama, por assim dizer, conferindo a todo o jogo político uma lógica televisual. A disputa pela reordenação do aparato televisivo ocorre de maneira inseparável da sua encenação, que rege os gestos e as ações dos atores-personagens. Um exemplo disso vem após a reunião a portas fechadas: primeiro, Dinescu sai às ruas para acalmar a população na praça; depois, vemos a logomarca da TVR na tela; finalmente, as lideranças do movimento realizam sua primeira transmissão em rede nacional, após discutirem um pequeno roteiro. A estética do regime ditatorial é provisoriamente quebrada, pois, em vez de uma figura única que monopoliza o quadro (o ditador), ou do âncora jornalístico convencional, vemos cerca de 30 corpos em cena diante da mesa (maioria de homens, com algumas poucas mulheres).



Figura 215



Figura 216

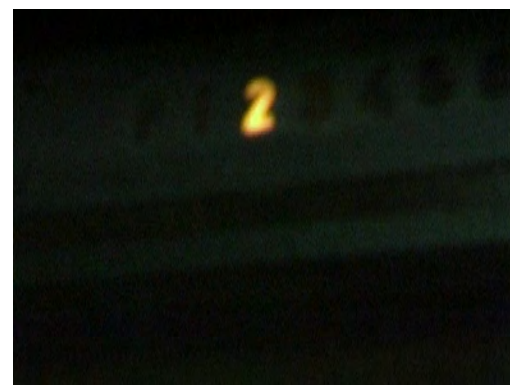


Figura 217

Ao sairmos das tomadas externas dos cinegrafistas amadores, portanto, para entrar nos registros feitos pelos manifestantes que ocuparam a emissora, emerge um espaço complexo de disputa reflexiva e de negociação do poder midiático. Em diversos momentos, fica patente o desejo da montagem (cinematográfica) de analisar as imagens de arquivo (televisivas, videográficas), a fim de restabelecer a pluralidade de pontos de vista, sem descaracterizar o tecido histórico tangível. Formalmente, Farocki e Ujica atuam entre a progressão dos acontecimentos e a fragmentação dos olhares, entre a transgressão narrativa e a retidão observacional, impedindo que o objeto se feche em uma única visão e enfatizando o processo de reconfiguração

comunicacional da televisão. Como a voz *over* afirma perto do final do filme, “o cinema existe para tornar a história visível”, e para Farocki importa mais pensar *como* a história pode ser fabricada televisualmente, por meio da câmera e da linguagem audiovisual, do que destrinchar *o que* exatamente ela edifica. Para um artista que dedicou sua vida a pensar as imagens do mundo, em suas implicações sociais e políticas, o episódio da Revolução Romena fornecia um estado de tensionamento significativo entre o aparato televisivo e a ordenação da realidade. *Videogramas de uma revolução* traz, assim, o exame perscrutador do cineasta em relação a esse quadro de tensões¹³¹.

A chamada revolução romena, cabe acrescentar, está ligada a uma série de acontecimentos desencadeados no fim da década de 1980, que vão culminar, em 26 de dezembro de 1991, na dissolução da URSS. Um desses acontecimentos, situado no escopo dos interesses de Farocki (por exemplo, quando ele realiza filmes como *Um novo produto* e *Sauerbruch Hutton Arquitetos*), é a reunificação das Alemanhas e a intensa readequação do país a um estado avançado de economia neoliberal. A República de Bonn já se encontrava, há algumas décadas, em pleno ritmo de capitalização, uma vez que fazia parte do chamado Bloco do Oeste, liderado pelos EUA. Antes da Alemanha perder, em 1990, a separação oficial entre um governo capitalista e um governo socialista, ela atravessou um evento crucial para a dissolução de suas fronteiras ideológicas e materiais. A queda do Muro de Berlim, em 9 de novembro de 1989, permitiu que pela primeira vez, desde o início da década de 1950, a fronteira entre os dois países fosse permeável.

* * *

Em 1994, com o montador Max Reimann, seu parceiro de longa data, Farocki realizou *O papel da liderança* (*Die führende Rolle*, 1994), um documentário peculiar em torno da queda do Muro de Berlim (em 9/11/1989), combinando dois tipos de

¹³¹ Como afirma André Brasil (2008): “A voz em off que atravessa o filme é econômica, descritiva e menos analisa os fatos do que sublinha um e outro momento, uma e outra cena. Às vezes, a repetição dos fragmentos (ou sua suspensão) se torna uma estratégia aliada ao texto. É assim que, juntamente com a história que se costura com as imagens, o ensaio costura o pensamento: o dos cineastas e o nosso. Pensamento ao vivo, em direto, colado aos acontecimentos, como o são as imagens do mundo hoje. Mas, um pensamento que consegue se produzir também como diferença, como escritura, como recriação, mesmo que seja na distensão de um lapso do instantâneo”.

materiais: 1) filmagens da comemoração dos 750 anos de Berlim Oriental, em 4 de julho de 1987, com a presença de Erich Honecker, então presidente da RDA, ao lado de sua esposa Margot; e 2) trechos de jornais televisivos coletados entre 14 de outubro de 1989 e 25 de novembro de 1989, antes e depois da queda do muro, de três emissoras públicas, a ZDF, da Alemanha Ocidental, e a DDR 1 e a DDR2, da Alemanha Oriental. Comentários *over* de Farocki são inseridos sobre as imagens mostradas, por meio de um procedimento peculiar. A cada vez que a narração entra na banda sonora, em incisões breves e fragmentárias, a imagem é submetida a um efeito de encolhimento e permanece pausada, em tamanho reduzido, até que o comentário acabe [fig. 218 a 220]. Resulta, assim, um efeito de distanciamento quase literal, em que a imagem reduzida, percebida como mais distante, favorece o questionamento e a reorganização discursiva dos trechos de jornais. Nessas ocasiões, surge uma espécie de hiato pró-argumentação, que interrompe o fluxo de imagens e sons e introduz, em seu lugar, as reflexões de um sujeito que olha para os materiais e os analisa.



Figura 218

Figura 219

Figura 220

À maneira de *Videogramas...*, *O papel da liderança* busca, pela via da indução, uma verdade imperceptível sobre o fenômeno histórico da queda do Muro de Berlim, usualmente timbrado com o signo da revolução¹³². Porém, diferentemente do que ocorre em *Videogramas...*, a narração se baseia quase toda no circuito interno da televisão, com exceção da abertura, do desfecho e de outras breves inserções das filmagens de 1987. Movido por uma suspeita dialética quanto aos sentidos veiculados

¹³² Como de revolução, também, são pretensamente chamadas as sucessivas desestabilizações dos governos socialistas na Europa Central e Oriental, engendradas pelas pressões contínuas de transição do capitalismo avançado, corporativo e consumista.

nos canais oficiais (telejornais), Farocki encontra, sob o selo revolucionário, um apagamento mordaz do trabalhador enquanto sujeito político e sua transferência para o campo do consumo. É uma percepção que fundamenta, *mutatis mutandis*, a frente de trabalho do cineasta nos ambientes corporativos, sob a chave da observação direta. *O papel da liderança* começa invocando um trecho da Constituição da RDA que confere centralidade à classe trabalhadora, dizendo que a RDA é a organização política dos trabalhadores na cidade e no país, sob o comando da classe trabalhadora e seu partido marxista-leninista. Em seguida, vemos um registro em preto e branco da celebração de 750 anos de Berlim Oriental, com um imenso cortejo teatral que reencena a revolução alemã de 1848. Um carro de som narra o desfile, exaltando os jovens ferreiros que lutaram na barricada da Friedrichstraße, Ernst Zinna e Heinrich Glasewaldt, símbolos de coragem e resistência, e citando uma declaração de Engels que destaca o protagonismo da classe trabalhadora nas lutas alemãs [fig. 221 a 223]. Nesse momento, Farocki interpõe um comentário *over*, encolhendo a tela e afirmando que *não é fácil expressar uma revolução através de imagens*.



Figura 221



Figura 222



Figura 223

Então surge a tela de título, abrindo um longo parêntesis de 35 minutos que elabora uma problematização dialética dos elementos iniciais encontrados nas filmagens de 1987: trabalho, poder e revolução. A tese do filme, que fica mais clara à medida que os trechos se desenrolam, é que nenhuma das imagens mostradas pela televisão expressa, com efetividade, nem a dissolução das fronteiras alemãs, nem o que está realmente em jogo no processo, isto é, a vitória avassaladora do capitalismo avançado em relação às economias de transição, socialistas ou capitalistas (SOHN-RETHEL, 1982). Para examinar esse tópico, problematizando não apenas a liquefação

do trabalho enquanto categoria sócio-histórica, como também a sua apreensão televisiva, o cineasta agrupa os materiais em torno de determinados temas, ao mesmo tempo em que os depura criticamente por meio da montagem. Sucessivamente, os blocos sublinham: 1) as posições dos dois governos em relação às fábricas; 2) a domesticação do movimento trabalhista, sob a chancela dos sindicatos; 3) a hegemonia da lógica de produção capitalista; e 4) a relação entre o novo mercado inter-Alemanhas e a prática do contrabando. No geral, o governo da RDA está mais ligado ao debate da fábrica, espaço histórico dos trabalhadores, mas, mesmo aí, pode-se notar que a ideologia trabalhística acaba co-optada pelo capital, com a cumplicidade dos representantes oficiais. Ao observar, com atenção dialética, o conjunto das situações mostradas, submetendo as imagens a um exame crítico, o filme escava os sentidos imperceptíveis que a superficialidade televisiva omite.

Para além desses quatro eixos temáticos, que ordenam o fluxo das imagens e dos sons, podemos apreender três camadas principais de desconstrução da televisão no movimento interpretativo de Farocki sobre os trechos de jornais. O primeiro diz respeito aos pressupostos ilusórios de participação democrática e de desenvolvimento sócio-econômico, veiculados pela televisão ocidental, quando o que está em jogo, na reunificação, é o interesse empresarial e o aumento dos lucros. Os âncoras da ZDF, buscando dar uma aparência de verdade à representação da RDA feita pela emissora, dizem que tentaram fazer uma enquete nas ruas mas não obtiveram autorização (deixando no ar uma acusação de autoritarismo). Farocki complexifica a questão, com a montagem: ao trazer a réplica da DDR 1 (emissora oriental) e acrescentar comentários *over*, ele quebra a suposta verdade da televisão ocidental, dando a entender que o próprio dispositivo de fazer enquetes nas ruas e de mostrar imagens de transeuntes deslumbrados com as lojas da Berlim Ocidental está ligado à perspectiva histórica de um país que não se baseou no movimento trabalhista e que, portanto, não valorizou a verdade das fábricas [fig. 224 a 226]. A televisão ocidental, nesse sentido, retira a visibilidade e o protagonismo do trabalhador, preferindo evidenciar a posição do consumidor e a enganosa liberdade da economia capitalista.



Figura 230



Figura 231



Figura 232

Em outro noticiário da DDR 1, no dia 10/10/1989, as manifestações de rua típicas dos trabalhadores de Leipzig estão esvaziadas. No mesmo noticiário, um operário faz uma fala domesticada diante do repórter, dizendo que as reivindicações devem ocorrer segundo os meios legais, “não com pedras nas ruas, mas no local de trabalho, onde é mais adequado” [fig. 229 e 230]. A voz *over* problematiza que, em Leipzig, os poucos trabalhadores que foram às ruas não protestaram como trabalhadores, mas sim como funcionários de uma fábrica [fig. 231]. A entrevista seguinte, também anunciada pelo âncora da DDR 1, traz o representante dos grupos de combate dos trabalhadores, Wolfgang Rosch [fig. 232]. De novo, é um representante que fala de maneira pacificadora, aludindo a um pretense modo “correto” de protestar, e alegando que o diálogo não pode ser conduzido nas ruas. A voz *over* de Farocki aponta o aparelhamento da força trabalhista pelo estado, uma vez que a fala desse homem, líder de um grupo de combate dos trabalhadores, é servil ao comando do partido. Além disso, ele insere, como contraponto irônico, os arquivos do desfile de 1987, desta vez representando os grupos de combate históricos da classe trabalhadora, que protegeram o portão de Brandemburgo na crise de Berlim de 1961. A montagem, então, repete a fala do engenheiro, conferindo a ela uma nova legibilidade, que se baseia na oposição dialética entre o legado histórico dos trabalhadores nas ruas e a sua exclusão das ruas pelo poder oficial.

No cruzamento dessas camadas de desconstrução, vislumbramos uma terceira, ainda mais complexa, que congrega elementos das outras duas. Nela, fica explícita a conversão do trabalho em subproduto padronizado do capitalismo, bem como a deposição da fábrica — e da figura do operário — do seu posto histórico no movimento trabalhista. A empresa, o shopping e o espaço comercial ganharam

proeminência, e se tornaram, como afirma a narração, “um novo local histórico”. Fica patente, outra vez, a conexão dessa linha de investigação com os documentários contra-corporativos de Farocki (abordados no terceiro capítulo).

É emblemática a sequência do noticiário de 13/10/1989, da DDR 1, que mostra os navios da cidade de Boizenburg. A narração televisiva relata o lançamento do 45º navio da empresa Elbwerft Boizenburg, comemorando o aumento da produtividade, e acrescentando que os operários de estaleiros teriam discutido a questão com Harry Tisch, presidente da FDGB (Federação Sindical da Alemanha Livre, o centro sindical da RDA). Antes de mostrar a filmagem de Tisch, Farocki intervém em voz *over*, para destacar um detalhe na cena: o presidente do sindicato, inicialmente, cerra o punho, mas seu gesto logo muda para o de dedos que contam dinheiro [fig. 233 a 235]. Então, vemos a cena uma primeira vez, com um *close-up* sobre o punho de Tisch e com a banda sonora silenciada. A voz *over* retorna, para apontar uma contradição, perguntando o que tal gesto pode significar — “o poder e o dinheiro? Ou solidariedade contra o próprio interesse?”. A cena é então repetida, com a banda sonora restituída. Ouvimos o presidente sindical dizer palavras que, à revelia da figura política que ele representa, parecem pertencer ao espectro da cultura neoliberal e corporativa.



Figura 233



Figura 234



Figura 235

Essa, fique claro, é apenas uma das formas de se compreender a montagem do filme, que resulta, antes, em uma rede intrincada de relações de signos (verbais e visuais), mobilizados e reproduzidos criticamente no fluxo da narração. Nossa leitura busca ressaltar, justamente, a dimensão crítica do gesto do cineasta ao desconstruir os noticiários televisivos. Na conclusão, retomando as ideias iniciais, Farocki pondera

que os visitantes da RDA parecem ter feito uma descoberta no distrito comercial da RFA, como se eles tivessem experimentado, nesse novo local histórico, a inevitabilidade das forças eficientes que atuam no país (isto é, as forças capitalistas, a que nada se opõe). Para além da verve marxista, presente e transmutada nesse comentário, cabe retomar que, no adendo final, a voz *over* afirma que tal revolução mais se disfarça na imagem do que se apresenta nela. É nesse sentido que Farocki, com seu mergulho na televisão alemã, acompanha as reverberações imagéticas do mundo em transformação, segundo os materiais dos telejornais, e atentando para as operações de modelagem da realidade que se imiscuem, invisivelmente, no circuito das mídias de massa.

* * *

No seu esforço incansável de enfrentamento do meio televisivo, desde a década de 1970, Farocki organizou críticas fundamentais aos documentários e às reportagens da época. Todavia, ao se dedicar à programação principal, particularmente os objetos jornalísticos, deixou de lado um material circunjacente que pode ser tomado como o verdadeiro propulsor da indústria televisual. Ao avaliar o pensamento de Brecht sobre as mídias, Marc Silberman (1987, p. 455) traz um *insight* interessante acerca dos *comerciais televisivos*, que constituiriam “a forma mais altamente desenvolvida do estilo televisual [...] usando todo o seu potencial sensorial para vender a própria ideia do consumo de mercadorias”. É esse domínio movediço que Farocki investiga com *Um dia na vida do consumidor* (*Ein Tag im Leben der Endverbraucher*, 1993), reunindo comerciais televisivos veiculados na RFA desde as primeiras emissoras, nos anos 1950, até o processo de reunificação do país, no final dos anos 1980. Desprovido de comentários *over* ou de tomadas feitas pelo cineasta, o filme articula um vasto conjunto de representações propagandísticas da sociedade alemã, delineando, entre elas, certas camadas de sentido. Sem pretensão de mergulhar a fundo em cada imagem escolhida pelo cineasta¹³³, concentraremos nossos esforços em apontar um princípio abrangente que rege a organização da montagem: o estabelecimento de uma representação condensada das 24 horas de um dia qualquer

¹³³ Não ignoramos, porém, que esse movimento ajudaria a compreender as correlações de cada comercial com a história da Alemanha Ocidental ao longo dos 40 anos examinados por Farocki, em particular no que diz respeito à passagem para o capitalismo tardio e seu modelo de produção global.

do espectador da televisão, em uma espécie de narrativa que encontra seu substrato reflexivo no fluxo das propagandas que o acometem.

Um dia na vida do consumidor revela os comerciais da televisão alemã em toda a sua caótica exuberância, explicitando, porém, que não há nada de aleatório na sucessão aparentemente desgovernada de imagens e fragmentos da vida diária. Vemos trechos variados, em preto e branco ou coloridos, sempre sedutores, com imagens fantasiosas, íntimas, bem-humoradas e inovativas, que materializam e reorganizam o consenso da realidade social para o olhar de um consumidor. Para interpor uma perspectiva crítica a essa *imagerie* ininterrupta da comunicação de massa, incontrolavelmente disseminada, o cineasta procede a uma conjugação profusa dos comerciais convocados, num ímpeto de fragmentação e recombinação temático-narrativa. Várias das peças publicitárias são recortadas em trechos específicos, enquanto outras são preservadas com duração maior, mas todas acabam reconectadas em uma ordenação algo linear, composta por sequências que narram a consecução de um dia qualquer no universo social. No início, vemos um bloco de fragmentos que mostram a lua no céu, a coruja a piar, a invasão dos OVNI's cítricos e as pessoas a dormir — as coisas da noite, reunidas, e magicamente substituídas pelas imagens do despertar [fig. 236 a 241].



Figura 236



Figura 237



Figura 238



Figura 239



Figura 240



Figura 241

Ao final do filme, com um desfecho cíclico, vemos um bloco simétrico das pessoas na cama, das situações noturnas, da invasão dos OVNI's (outra vez), da lua cheia no céu e das pessoas a dormir¹³⁴. No meio do caminho, entre dormir e acordar, estão reunidos os rituais arquetípicos do dia-a-dia nas cidades modernas, como o café da manhã, o trânsito, o trabalho, o lazer, o banho, a cosmética e o descanso, além da circunstância noturna de terror ou solidão [fig. 242 a 250]. As propagandas, logo percebemos, além da função habitual de produzir mercadorias sob a forma de ações, ou operações de consumo, congregam uma dose secreta de sonho e pesadelo, penetrando em esferas abrangentes da vida social e psíquica. O que vemos no somatório das partes é uma imagem do cotidiano moderno conforme a dinâmica dos comerciais televisivos, as vinte e quatro horas consecutivas de um sujeito cercado por produtos consumidos e consumíveis. Em vez de intervalos regulares da programação televisual (como costumam ser anunciados), os comerciais instituem operações ideológico-sensíveis às avessas, em caráter contínuo, destinadas a não deixar que restem intervalos na programação da vida¹³⁵. O título traz, portanto, um sentido irônico, pois as mesmas imagens que divulgam cotidianamente os produtos do capitalismo para venda são, também elas, produtos capitais do meio televisivo, artifícios destinados ao consumo dos olhos, e que operam uma legitimação midiática da sensibilidade capitalista.



Figura 242



Figura 243



Figura 244

¹³⁴ As cenas do despertar podem ser interpretadas como uma metáfora para o milagre alemão, e a invasão dos OVNI's, à madrugada, enquanto todos dormem, como o fim da velha república — a RFA. Essa é a perspectiva defendida por Ujica (Cf. FAROCKI, 2003, p. 89).

¹³⁵ “A linearização resultante da montagem de Farocki, em *Um dia...*, revela que a produção publicitária audiovisual, contrariamente aos *blockbusters* ocidentais, conta uma história desmitologizada, cujas existências não possuem singularidades ou então, no drama aristotélico, não possuem destinos particulares. Poderíamos até mesmo dizer que, ali, não contamos mais uma história, não mais nos contamos uma história. Não há mais início ou fim, mas um eterno recomeço, em um tempo que só suporta como limites aqueles menores, da vida cotidiana (acordar, fazer o café da manhã, tratar de pequenas doenças, andar de carro etc.)” (VOLTZENLOGEL, 2017, p. 29-30).



Figura 245



Figura 246



Figura 247



Figura 248



Figura 249



Figura 250

Mas *Um dia na vida do consumidor* não funciona como uma associação argumentativa pautada pelo ímpeto da denúncia ou da crítica, seja nos termos da “sociedade do espetáculo” ou da “sociedade do consumo”. O gesto de Farocki consiste, antes, na remontagem das imagens observadas, em um arranjo audiovisual tangível, isto é, o seguimento cronológico do dia. Ao mostrá-las assim, à maneira de um desenrolar narrativo que extrapola o escopo diegético individual de cada uma, ele revela um mecanismo de representação do mundo que não busca simplesmente vender determinado produto ou encapsular uma visão de mundo. A grande questão, talvez, seja a existência de imagens abundantes para representar cada momento da vida, cada aspecto, cada objeto, em um alargamento sem precedentes do espectro do visível.

Não se trata, portanto, de destrinchar ideologicamente esse aparelho, mas sim de oferecer, a partir dele, uma certa ordenação inteligível, restituindo um sentido possível ao fluxo das propagandas televisivas, e quebrando as suas perspectivas habituais, de circulação desenfreada, no universo das mídias. O que está em jogo, em outros termos, é um gesto de contrabando ou desvio que extrai os materiais de seu suporte normal e permite apreendê-los de outra maneira, por meio do cinema. Uma análise mais detida dos planos em sucessão permite encontrar, entre eles, efeitos

diversos, da ironia à experimentação visual, passando pelo deleite, pela nostalgia, e até mesmo pelo deboche. No conjunto, tais efeitos reforçam o caráter de desvio do filme, que desloca os comerciais de seus circuitos fechados e os mobiliza, por meio de relações atípicas, para outro campo de legibilidade. Eles adquirem uma existência mais sensório-narrativa, por assim dizer, e menos operativa, isto é, menos voltada para a produção de ações, sejam elas de consumo ou de outra ordem¹³⁶.

Por fim, é interessante pensar que esse documentário traz uma série de intertextos no mundo do cinema e da arte, a começar pelo antecedente de Andy Warhol e suas críticas afirmativas ao consumo da imagem, conforme a lógica da Pop Art¹³⁷. Além dessa referência mais evidente, cabe lembrar que Martha Rosler havia feito, em 1982, um interessante confronto crítico da revista Vogue, no curta-metragem *Martha Rosler lê a Vogue: Desejando, sonhando, ganhando, gastando* (*Martha Rosler Reads Vogue: Wishing, dreaming, winning, spending*, 1982). Mas há outros correlatos possíveis, posteriores à obra de Farocki, a começar pelo curta-metragem *Poesia e verdade* (*Dichtung und Wahrheit*, 1996-2003), em que Peter Kubelka, ao jogar ironicamente com o título goethiano, articula tomadas descartadas de três comerciais televisivos distintos, revelando vínculos simbólicos e antropológicos que atravessam as imagens publicitárias. Peter Tscherkassky, por sua vez, cuja filmografia tem vários pontos de contato com a de Farocki, estabelece uma interessante aproximação entre primeiro cinema, vanguardas e comerciais no seu filme *Próximas atrações* (*Coming attractions*, 2010). Mais significativo ainda nos parece o caso de Eduardo Coutinho, o brihante documentarista brasileiro que realizou, com título muito similar ao filme do Farocki, seu próprio enfrentamento da programação televisiva. Em *Um dia na vida* (2010), ele apresenta uma espécie de colagem de comerciais e trechos de programas, alcançando uma reconstituição peculiar do fluxo comunicacional que incide sobre o telespectador em nosso país.

Na instalação *O relógio* (*The clock*, 2010), Christian Marclay leva às últimas consequências a perspectiva farockiana sobre a ordenação do tempo pela

¹³⁶ É tentador enxergar uma dimensão ensaística nessa forma de organização dos materiais, uma vez que Farocki remete o arranjo do conjunto ao crivo de um sujeito hipotético, que guiaria o percurso narrativo. Todavia, tal ensaísmo não estaria calcado no verbo, mas sim forjado no entrelaçamento das relações visuais e figurativas entre os diversos fragmentos propagandísticos.

¹³⁷ *Um dia na vida do consumidor* reforça a abertura de Farocki para imagens pouco usuais no cinema, algo que ganha força em suas obras posteriores. Cabe dizer que existiu uma tradição consistente de Arte Pop alemã, a partir da década de 1960, da qual Farocki, familiar com o circuito artístico do seu tempo, talvez conhecesse. Ele certamente conhecia Warhol, como demonstra em algumas declarações.

programação televisiva. O artista suíço-estadunidense compõe um looping com 24 horas de duração, utilizando, para cada minuto do dia, cenas de filmes e de programas de televisão que mostram relógios ou referências a horários. A própria obra de arte funciona, portanto, como um relógio, pois sua apresentação é sincronizada com o tempo real, de maneira que os horários exibidos equivalem aos verdadeiros. É uma proposta monumental, que nos dá uma medida radical da abrangência da representação cinemática na ordenação temporal do mundo humano, em ressonância com a ordenação de um dia televisivo feita por Farocki. Todas as obras citadas, estejam ou não diretamente ligadas ao trabalho do cineasta alemão, demonstram com clareza a sua perspicácia, em 1993, ao observar e enfrentar com seriedade a categoria ardilosa dos comerciais televisivos.

* * *

O circuito das revisitas de Farocki à televisão apresenta, ainda, uma instalação de dimensões agigantadas, que subvertem as proporções reduzidas da transmissão televisiva. Encomenda por Roger Buergel, diretor da Documenta XII, *Deep play* (2007) é composta por doze telas de dois metros de largura, distribuídas em um amplo salão. Cada uma delas traz uma representação diferente da final entre as França e Itália na Copa do Mundo de 2006 [fig. 251 e 252], um dos eventos televisivos mais difundidos na história da humanidade, com audiência aproximada de 715 milhões de espectadores¹³⁸. Seguindo a versão de canal único, que emula os doze canais por meio de doze seções na tela, temos a seguinte ordem de conteúdos:

Canal 1. Registro ao vivo fornecido às emissoras de televisão (“Clean Feed”) pela Infront Sports & Media AG, Zug (Suíça). Diagramas em barra materializando as velocidades de movimentação dos jogadores, valores médios e máximos, do Ascensio, Match Expert, Nizhny Novgorod (Rússia). Ocasionalmente: exame vetorial dos corpos dos jogadores, mostrando seus rendimentos, tempos de ação e rotação, University of British Columbia, Visualization of Human Kinetics, Vancouver (Canadá). Som: instruções de Wolfgang Straub, o responsável pelo “sinal internacional” [tele-difusão mundial], a seus operadores.

¹³⁸ Dados disponíveis em documento oficial da Fifa, publicado com o título “Evento esportivo número 1”. O link original foi apagado do site da instituição, mas resta uma versão preservada na base da Internet Archive: https://web.archive.org/web/20070614094554/http://www.fifa.com/mm/document/fifafacts/ffprojects/ip-401_06e_tv_2658.pdf.

Canal 2. Imagem: exterior do estádio olímpico, tomada original realizada a partir de um imóvel vizinho (de Le Corbusier). Som: emissões de rádio da polícia.

Canal 3. Planos em *plongée*, situando a ação de cada quadro em relação às dimensões do terreno. Penalidade máxima: diagrama da movimentação do goleiro italiano. Technische Universität München [Universidade Técnica de Munique], Aspogamo.

Canal 4. Planos de uma câmera que segue um jogador italiano, sucessivamente Cannavaro, Totti, Toni, De Rossi, Pirlo, Buffon e Del Piero. Gráfico de velocidade dos seus deslocamentos. Ascensio, Match Expert, Nizhny Novgorod (Rússia).

Canal 5. Imagem: esquema dinâmico que mostra a linha de defesa, os armadores e as trajetórias. Ascensio, Match Expert, Nizhny Novgorod (Rússia). Som: vocalização computacional dos acontecimentos da partida.

Canal 6. Planos de uma câmera que segue um jogador francês, sucessivamente Vieira, Zidane, Henry, Ribery, Trezeguet, Barthez. Gráfico de velocidade dos seus deslocamentos. Ascensio, Match Expert, Nizhny Novgorod (Rússia).

Canal 7. Simulação do “Clean Feed” (canal 1), simulação do acompanhamento dos jogadores franceses Vieira, Zidane, Henry e Trezeguet (canal 6), versão centrada na bola, Ascensio, Match Expert, Nizhny Novgorod (Rússia).

Canal 8. Imagens alternadas do treinador francês e do treinador italiano. Representação esquemática da troca de passes, Ascensio, Match Expert, Nizhny Novgorod (Rússia).

Canal 9. Tradução automática do desenvolvimento da partida em linguagem verbal. TZI — Technologie-Zentrum Informatik und Informationstechnik [Centro de Tecnologia de Computação e Comunicação], da Universität Bremen, Räumlich-zeitliche Analyse von dynamischen Szenen [“Análise espaço-temporal de cenas dinâmicas”, dissertação de Andrea Miene da Universität Bremen]¹³⁹. Interpretação semântica por meio de redes neurais, Johannes Gutenberg Universität Mainz [Universidade Johannes Gutenberg de Mainz], DYCOS GMBh. Som: voz produzida pelo computador descreve e interpreta o desenrolar da partida.

Canal 10. Notações da partida tendo em vista a geração de análises estatísticas usadas pela imprensa, um serviço oferecido pela Impire AG, Ismaning (Alemanha). Ocasionalmente: representação de certas faltas e movimentos do jogo em notação Laban, Folkwang Hochschule, Essen, Kinetographie. Análise estratégica da partida pelos treinadores da DFB — Deutscher Fußball-Bund [Associação Alemã de Futebol].

Canal 11. Marcações de passes, dribles e chutes a gol da versão em *plongée* (canal 2), Technische Universität München [Universidade Técnica de Munique], Aspogamo.

Canal 12. Câmeras de vigilância do serviço de segurança do estádio olímpico, em Berlim (FAROCKI, 2007, p. 46-47)¹⁴⁰.

¹³⁹ O referido trabalho acadêmico está disponível aqui: https://www.researchgate.net/profile/Andrea_Miene/publication/37933222_Raumlich-zeitliche_Analyse_von_dynamischen_Szenen/links/543274c30cf225bddcc7a310/Raumlich-zeitliche-Analyse-von-dynamischen-Szenen.pdf

¹⁴⁰ Para a tradução dessas descrições, adaptamos ligeiramente o texto original, com base no dossiê de imprensa de uma exposição recente, disponível em: https://lelifesaintnazaire.files.wordpress.com/2016/11/dp_life_deepplay_farocki_hiver2017_1.pdf



Figura 251



Figura 252

O princípio que orienta *Deep play* é a desconstrução em múltiplas camadas dos modos de visão e representação midiática da contemporaneidade, em especial da televisão. O objeto central enfrentado, o espetáculo da Copa do Mundo da Fifa conforme sua veiculação televisiva, é atravessado por diferentes esquemas e dispositivos visuais que se destinam à análise, à comunicação e à transmissão da informação. O questionamento do meio é transformado em um campo difuso de cruzamentos técnicos, refletindo o interesse de Farocki pelos desenvolvimentos e efeitos da imagem. Se os processos de expropriação do mundo, no caso do trabalho, passavam pelo acirramento do *Verbund* sócio-econômico do capitalismo, a produção da imagem também se torna, cada vez mais, um *Verbund* fechado, que se funda na primazia da máquina. *Deep play* traz uma legibilidade “expandida” para esse circuito de produção audiovisual, capturando o fluxo de uma partida de futebol específica e o decompondo em processos variados de representação. Desse modo, podemos sondar as camadas de racionalização e de abstração envolvidas na transmissão televisiva de um evento real.

O registro daquilo que conhecemos como “partida de futebol” consiste em uma operação padronizada de seleção e ordenação da realidade, realizada “ao vivo” pelo aparato televisivo. Essa ideia ecoa, de fato, uma sequência encontrada, três décadas antes, no filme *Narrar*, em que o funcionário da televisão interpretado por Zischler mostrava para Farocki como funciona o trabalho “ao vivo” do estúdio. O campo é recortado (como mostra a tela 3), os episódios são isolados, a luz do céu é contraposta à luminosidade do estádio (tela 2), a vigilância do estádio (tela 12) é omitida. Boa parte da experiência midiática com a realidade deriva das ferramentas de análise e quantificação usadas, bem como do ritmo que a edição televisiva confere aos

acontecimentos. Esses aspectos estão ligados, mais profundamente, às dinâmicas de antecipação e controle do movimento nos sistemas tecnológicos hodiernos, como podemos ver: no canal 12, com as câmeras de vigilância; no canal 11, com as setas e linhas que esquematizam a ação; e no canal 7, com a simulação digital da partida. Tal simulação, cabe apontar, é feita com o *software* Match Expert, um sistema avançado de análise para partidas futebolísticas que foi contratado por Farocki e Matthias Rajmann por 40.000 euros. A fim de quebrar a caixa preta do *Verbund* televisivo, na era do digital, decodificando e mostrando o trabalho dos algoritmos que incidem na imagem contemporânea, Farocki se prestou a contratar um desenvolvedor especializado, gerando uma análise computacional do jogo.

Há pelo menos três intertextos significativos para *Deep play*, três filmes que registram ou analisam eventos esportivos a partir dos meios do cinema, seguindo, contudo, os movimentos de um único jogador. Em *Zidane — Um retrato do século XXI* (*Zidane, un portrait du 21e siècle*, 2006), Douglas Gordon e Philippe Parreno utilizaram dezessete câmeras de alta-definição para acompanharem o jogador Zinedine Zidane numa partida entre Real Madrid e Villarreal, de 2005. Alguns anos depois, o cineasta Spike Lee realizou *Kobe Doin' Work* (2009), que acompanha a estrela do Los Angeles Lakers, Kobe Bryant, em uma partida importante contra o San Antonio Spurs, no ano de 2009. Os dois filmes parecem atualizar uma proposta inaugurada por Hellmuth Costard, cineasta alemão contemporâneo de Farocki. Em *Fußball wie noch nie* (1971), ele lança mão de oito câmeras de 16mm para filmar o astro George Best, do Manchester United, em uma partida contra o Coventry City. Ao recapitular a concepção de *Deep play*, Farocki comenta:

Em 1970, Helmuth Costard fez um filme com um belo título: *Fußball wie noch nie* (“Futebol como nunca visto antes”). Ele filmou, com seis câmeras de 16mm, o jogador George Best, unicamente esse jogador, durante uma partida do campeonato inglês. Às vezes, Best aparece em um quadro visual de alguns metros, às vezes, quando a câmera estava equipada com uma objetiva de 1.000 mm, o ângulo é tão fechado que o jogador é mostrado em plano semi-aproximado. Costard chegou a conseguir passar seu filme na televisão; a difusão chegou a gerar alguns protestos. Na época, os espectadores não se davam conta de quanto a direção modela uma partida, de quanto ela a condensa e dá ritmo (FAROCKI, 2007, p. 28).

A organização de um “ritmo”, a partir das operações televisivas de montagem, pode ser percebida, por exemplo, na comparação entre as diferentes telas: no canal 1,

a transmissão oficial é difundida com toda a eficiência, enquanto as telas 4 e 6, que acompanham jogadores específicos, mostram imagens menos dinâmicas, distantes da zona central de ação. Sem a construção intensa do aparato televisivo, o tempo da partida fica mais vago (como reflete Farocki em relação ao filme de Costard). Nesse sentido, o que *Deep play* explicita — algo que os outros documentários citados não fazem — é a propagação de técnicas e dispositivos que esquematizam a realidade para fins de análise, exame ou simulação. Na tela 7, que simula digitalmente a transmissão oficial, há uma antecipação da investigação de Farocki com os videogames (em *Paralelo*), trazendo à tona o poder da computação gráfica para recriar o mundo. Na tela 5, vemos um esquema bidimensional que mostra a linha de defesa móvel de cada time, as ligações possíveis para o jogador que cria as jogadas, as trajetórias das bolas e os movimentos dos corpos (representados por bolinhas). Na banda sonora, ouvimos a vocalização computacional dos acontecimentos da partida, demarcando um viés “informacional” e maquínico. Na tela 8, que mostra os treinadores das seleções, vemos, sobreposto à imagem, um esquema bidimensional do campo, que mostra as trocas de passes de cada momento da partida. Na tela 9, encontramos: um programa que traduz automaticamente, em palavras, o andamento da partida, com base em um programa de computador; e representações visuais baseadas na interpretação semântica da partida, por meio de redes neurais (um modelo computacional sofisticado). Na tela 10, vemos os técnicos responsáveis por elaborar as estatísticas da partida: são corpos humanos, mas não demonstram emoção, preenchem, de maneira impassível, as tabelas de quantificação das análises. Na tela 12, com as imagens de câmeras de vigilância, vemos, nos espaços captados pelas máquinas de vídeo, agentes de segurança, funcionários da organização da Fifa e policiais.

Todas essas telas exibem, no conjunto, formas variadas de apreensão e representação da realidade, que se baseiam em uma perspectiva numérica, digital, estatística, em teorias de Ciências da Computação ou técnicas de análise que não apenas propiciam um determinado modo de entender o mundo, mas encarregam as máquinas de olhar para as coisas e extrair seus sentidos, autonomamente. Em cada intervalo do jogo, na versão de canal único, Farocki acrescenta, ainda, uma animação particular. No intervalo do primeiro tempo, são todas as curvas com a trajetória da bola em passes altos ou rasteiros, coloridas de vermelho ou azul, acumuladas sobre um plano vazio e totalmente branco. No intervalo que precede a prorrogação, são os passes, cruzamentos e chutes realizados pelas duas equipes, representados como setas

vermelhas, azuis escuras ou azuis claras sobre um gramado bidimensional. Logo após o encerramento do primeiro tempo da prorrogação, vemos uma profusão de linhas que parecem indicar os movimentos dos jogadores pelo gramado. Antes da disputa de pênaltis, é um novo modelo bidimensional do gramado, com setas que parecem designar jogadas ou passes. Durante toda a disputa de pênaltis, Farocki apaga algumas das telas e faz surgir, após cada cobrança, uma visualização multicolor do som da torcida, em uma das telas escurecidas.

Há inúmeras relações de sentido possíveis nessa obra complexa, cuja gênese Farocki descreve em detalhes no artigo “Histoire d’une installation (sur la Coupe du monde de football)” (FAROCKI, 2007). Em suma, ao enfrentar a transmissão televisiva de um mega-evento, *Deep play* aborda a tendência analítica que incide sobre os movimentos e gestos humanos, algo que retornará em trabalhos posteriores do cineasta. Os corpos e objetos do futebol são apreendidos e analisados por máquinas de cálculo eficazes, para serem, posteriormente, re/produzidos ou re/criados em visualizações digitais. Assim, há todo um circuito midiático que se alimenta dos dados colhidos na realidade e das informações produzidas por programas sofisticados de captura. As imagens das câmeras de vigilância não deixam de nos lembrar que, se por um lado as padronizações do espetáculo condicionam o olhar humano diante de uma mera partida esportiva, por outro lado, as máquinas não cessam de fazer do mundo um laboratório de extensão ilimitada para testar algoritmos e cálculos, gerando modelos de antecipação e controle da realidade cada vez mais aperfeiçoados. O que Farocki evidencia, em termos críticos, são as consequências da transformação e da intensificação da técnica nos processos de representação midiática da realidade.

2.4 Reavaliações *verbundicas*

Se o conjunto de filmes anterior apresenta desdobramentos tardios do enfrentamento da televisão por Farocki, remetendo às intervenções críticas da década de 1970, é preciso retornar à passagem para a década de 1980, a fim de analisar uma obra que compõem um ponto de reavaliação crucial quanto às possibilidades de apreensão e enfrentamento da realidade por meio do cinema. O longa-metragem *Diante dos olhos, Vietnã* (*Etwas wird sichtbar*, 1982), penúltima ficção de Farocki, traz reflexões sobre as dificuldades da ação militante no estado cerradíssimo de

Verbund do capitalismo avançado. O filme retoma os laços com a militância estudantil nos anos 1960 e com as meditações em torno da Guerra do Vietnã, atravessando de maneira peculiar o ciclo de elaborações desconstrutivas e pedagógicas deste capítulo. Nesse sentido, pode ser entendido como uma tentativa de reavaliação *verbundica* da realidade, repercutindo e atualizando algumas das questões centrais abordadas pelo cineasta até então.

Em *Diante dos olhos, Vietnã* (*Etwas wird sichtbar*, 1982), cuja tradução literal seria “algo se torna visível”, ou “algo vem à luz”, acompanhamos as derivas de dois amantes, Anna e Robert, em fases distintas de sua relação: a cumplicidade militante, a vida em conjunto e a separação. Como pano de fundo, ambos pertenceram ao movimento estudantil da Berlim Ocidental nos anos 1960 e 1970, à maneira do próprio Farocki, o que acarreta um caráter autorreflexivo para a obra. Se no início da narrativa existe, entre o homem e a mulher, um desejo de cooperação fundado na promessa de amor e de transformação política, o andamento da narrativa traz questões intrincadas, divergências de visão que levam à compreensão melancólica de que não podem seguir juntos. A história romântica, contudo, é um invólucro para o contrabando ou desvio de um fluxo de meditações cruzadas entre imagem e política.

Em *Diante dos olhos, Vietnã*, há uma sensação de melancolia que advém, sobretudo, da consciência acentuada sobre as dificuldades da luta à esquerda, no ambiente de capitalismo avançado da década de 1980. É um certo estado de paralisia, diante dos fracassos acumulados da militância e da intensificação dos mecanismos de exercício do poder. Esse *topos*, aliás, não deixa de ser comum entre os cineastas ligados à militância insurgente da década de 1970, como Oshima no Japão ou Chris Marker na França. No filme de Farocki, tal desencanto dá ensejo a três vias de reflexão entrelaçadas: 1) uma percepção sobre a ambiguidade de pontos de vista insurgentes (ou, pelo menos, a insuficiência epistêmica dos elementos ideológicos duais que fundamentavam as posições políticas); 2) um balanço das condições da militância alemã nas décadas de 1960 e 1970, centrado em uma nova abordagem dos acontecimentos da Guerra do Vietnã; e 3) uma sondagem meditativa do estado de mundo da época, que apresentava um cerceamento acentuado do tecido social pelas forças dominantes.

Sobre o primeiro ponto, não se trata de dizer que tudo é relativo, ou que os ideais políticos se equivalem, mas sim de romper com a estabilidade dos discursos e enunciados, a fim de desvelar os elos secretos entre perspectivas aparentemente

opostas. Logo na abertura, antes de que a militante incógnita e o figurão da CIA matem um ao outro, esse último embaralha as causas e os efeitos da invasão no Vietnã, alegando que os EUA teriam tornado o seu antagonista maior e mais visível, fomentando uma democratização e uma cultura de resistência [fig. 253 e 254]. Ao final do filme, os detetives que investigam o caso constataam que as poças de sangue no chão se misturaram, emblematizando uma agregação elementar entre a militante e o agente [fig. 255]. Em outro momento, Anna e Robert estão em um quarto cheio de fotografias que explicitam a violência imperialista no Vietnã, mas ela pondera que “a questão não é o que a imagem mostra, mas o que se encontra por trás da imagem” [fig. 256 a 258]. Rememorando seu período militante, ela afirma que na década de 1960 as mesmas imagens que ela distribuía em panfletos de esquerda eram usadas pelo Berliner Zeitung para condenar os comunistas¹⁴¹. Encontramos, ainda, a figura do “industrial comunista”, que, a despeito de apoiar artistas e cientistas combativos, opera com regularidade a exploração cotidiana de seus trabalhadores¹⁴².



Figura 253



Figura 254



Figura 255



Figura 256



Figura 257



Figura 258

¹⁴¹ “Era como propaganda, competir pela maior atrocidade”, ela diz.

¹⁴² “Comunista de noite e capitalista durante o dia”, é a definição que Anna fornece desse personagem.

De certa maneira, a organização do filme ressalta uma descontinuidade de figuras e enunciados, fragmentando espaço e tempo, multiplicando pontos de vista, dissociando imagem e som. Há um fluxo lacunar, propício à reconsideração dos problemas políticos que informam a militância de esquerda, bem como as maneiras de repercutir essa militância cinematograficamente. As contradições são abordadas por meio de uma dialética fundamental de unir e separar os signos do mundo, a fim de compreender criticamente os seus sistemas de ordenação¹⁴³. A ênfase de Farocki, aqui e nos seus outros trabalhos, reside no movimento obscuro de vinculação entre perspectivas aparentemente opostas, sobretudo quando examinadas em um *Verbund* tecnológico-material mais amplo.

O segundo ponto de ancoragem das reflexões de *Diante dos olhos, Vietnã* é a associação das condições de militância na Alemanha Ocidental à luta contra a opressão imperialista no Vietnã. De certa maneira, o filme sobre a Guerra do Vietnã se torna um filme *sobre as imagens do Vietnã*, e, mais especificamente, *sobre as imagens do Vietnã em Berlim e na Alemanha Ocidental*. Mais uma vez, Farocki lança mão do modelo do “aqui e alhures”, que informa *Natal branco*, *Os jornais deles* e *Fogo inextinguível*, obras marcadas, cabe lembrar, pela articulação das lutas políticas na Alemanha e no Vietnã. Aqui, porém, estamos em 1982, após o ciclo de filmes de Godard e Straub-Huillet que seguem o modelo do “aqui e alhures” — *Ici et ailleurs*, *Número dois*, *Fortini/Cani*, *Tão cedo/tão tarde*. É provável que Farocki tenha meditado muito sobre esse esquema, com base em seus próprios experimentos e nas propostas de seus colegas franceses. *Diante dos olhos, Vietnã* não pretende, como nos casos anteriores, criticar simplesmente as formas de produção e representação da violência, nem situá-las *tout court* na ordenação *verbundica* do mundo, mas sim empenhar um esforço renovado de compreensão do presente, em dupla chave. Por um lado, estabelecer uma dinâmica autorreflexiva sobre as contradições do próprio

¹⁴³ Em uma das principais análises sobre o filme, Elsaesser (1985, p. 117) afirma: “As várias formas de descontinuidade e heterogeneidade na articulação do espaço e do tempo, as substituições e os apagamentos de um enunciado estável, em relação a personagens e lugares, a assincronia de som e imagem estão [...] diretamente conectados à dialética fundamental que parece ser, para Farocki, o eixo em torno do qual giram tanto os problemas políticos quanto as estratégias narrativas e enunciativas: é a dialética do unir e separar, da qual a história de amor é a contraparte ficcional”. Tal dinâmica, que Elsaesser nomeia apropriadamente como uma dialética do unir e do separar, constitui um problema de criação cinematográfica fortemente associado à “montagem de ideias preconizada por Farocki em *Entre duas guerras*. Unir e separar é o princípio fundador da organização de imagens no cinema.

cinema e suas possibilidades de enfrentamento crítico das imagens¹⁴⁴. Por outro lado, e esse é já o terceiro ponto de ancoragem meditativa, assinalar as condições midiáticas cada vez mais sufocantes, em termos de visibilidade ou de controle, para a elaboração de gestos contestadores no mundo pós-moderno.

Ao longo do filme, predominantemente ambientado em 1975, último ano da Guerra do Vietnã, a narração cria inúmeras transições entre as cenas de Anna e Robert em Berlim e as encenações ou representações ligadas ao país asiático. Logo no começo, antes da polícia atacar os manifestantes, um deles pega uma garrafa com sangue e derrama o conteúdo sobre a própria cabeça. Ele é mostrado de frente, com o líquido escorrendo na face, enquanto um grupo de pessoas ao fundo segura uma faixa com os dizeres “Guerra do povo contra o estado” [fig. 259]. Um *fade* nos leva a uma sequência de três episódios que representam etapas do conflito do Vietnã: 1) no primeiro, um soldado vietcongue explica a Guerra para uma criança, que termina perguntando como podem os aldeões vencer um exército que tem aviões, tanques e bombas; 2) no segundo, soldados estadunidenses torturam um aldeão para descobrir por que ele toma o partido dos Vietcongues se o exército imperialista utiliza as mesmas estratégias de aproximação popular; e 3) no terceiro, um soldado vietcongue descreve a estratégia de espalhar armas antiaéreas falsas para confundir os bombardeiros estadunidenses (um tópico que será retomado em *Imagens do mundo e inscrição das guerras*) [fig. 260 a 262]. Ao fim de tudo, um corte seco nos devolve ao manifestante com sangue derramado na cabeça, segundos antes da polícia agir de maneira autoritária e reprimir o protesto [fig. 263 e 264]. É um nexos significativo que a montagem estabelece, entre a luta contra a opressão no Vietnã e em Berlim Ocidental, entre aqui e alhures.

¹⁴⁴ Para Elsaesser, é atitude comum no cinema de Farocki esse tomar posição contra si mesmo: “Ele deve desenvolver uma dinâmica de si e do outro que o permita interrogar sua própria prática e colocar em risco sua própria autoconfiança intelectual, na meticulosa (e por vezes impiedosa) representação do outro (inimigo, antagonista, alter ego secreto). Em *Diante dos olhos, Vietnã*, trata-se literalmente de um espelho no qual os protagonistas — e, através deles, o cineasta — são forçados a olhar, a fim de perceberem seu parentesco conluiado [*collusive kinship*] com o ponto de vista do agressor no Vietnã (ELSAESSER, 2004, p. 18).

Instantes depois, um *close-up* nos priva de ver o duelo, no ápice da tensão dramática, para mostrar um plano de quatro minutos da televisão transmitindo uma reportagem sobre os habitantes do Vietnã do Sul que tentam abandonar o país. Em outro momento marcante, mais próximo do final do filme, Anna e seu novo amante, Michael, estão na sala de um apartamento de classe média, com uma criança. A televisão exibe, novamente, o noticiário das 19 horas, sobre o Vietnã, mas agora a data de transmissão é terça-feira, 29/4/1975, véspera do fim da guerra. A reportagem, falando novamente do desespero dos refugiados, é entrecortada pela recitação de dois poemas — uma das Elegias de Duíno, de Rilke, e um poema de Heiner Müller chamado “Imagens”.

Em outro momento, Anna e Robert estão no quarto com fotografias, uma espécie de exposição. Em meio aos materiais exibidos, há um espelho retangular na parede, dando ensejo a uma dialética peculiar entre os planos do casal, refletido frontalmente, e as imagens que eles vêem (e nós também). Enquanto cobre com a mão o rosto do companheiro no espelho, Anna questiona como é ilícito uma imagem dos dois em meio às imagens da guerra. Pouco depois, ela reforça esse aspecto, dizendo que se aquilo parece tão obscuro, é porque eles não estão feridos, da mesma forma como as vítimas nessas imagens estão sujas de sangue, mas nenhum dos perpetradores está ferido. Isto é, ela implica a si mesma no circuito de violência das imagens. Mas a imagem, logo entendemos, não pode ser simplesmente um espelho, pois existem defasagens e fraturas no processo de representação. Sem criar equivalências nem fechamentos discursivos, o filme chama atenção para os atravessamentos políticos que extrapolam os usos e sentidos costumeiros das imagens. Fazendo pensar em *Carta para Jane* (*Letter to Jane*, 1972), de Godard e Gorin, Anna discute que a política dos Vietcongues não equivale à dos EUA, e que a legenda ou o enunciado explícito de uma imagem (no jornal, por exemplo) não corresponde à sua verdade.

Todas essas figuras e meditações ligadas ao Vietnã são permeadas pelo terceiro ponto que indicamos, a percepção de um fechamento acirrado das condições de existência pós-modernas. Nesse âmbito, a meditação de Farocki leva em consideração dois aspectos principais: a visibilidade excessiva da imagem contemporânea, na era da exorbitante reprodutibilidade técnica, e o refinamento totalizante das tecnologias de controle. A profusão das imagens nas paredes do quarto, nas reportagens televisivas, na prensa jornalística, são indícios desse cruzamento ininterrupto entre imagem e tecnologia, nas cadeias da comunicação de massa [fig. 265 a 267]. A saída deveria ser agir pelas margens, como sugere o trecho

no qual Anna e Robert observam o trabalho de um moderno trator agrícola para associá-lo ao maquinário de guerra estadunidense e contrapô-lo à ação pelas bordas da guerrilha Vietcongue. Mas hoje, em 1975-1982, como afirma Robert em uma sequência posterior (associada ao seu pesar pela partida de Anna), até as margens começam a ser tomadas por máquinas menores, desenvolvidas pelo Japão, parceiro júnior dos EUA. É uma referência ao intrincado refinamento do poder na era da eletrônica, quando os diagramas de produção e controle operam com precisão milimétrica. Robert oferece uma imagem concreta para essa transformação, lembrando do seu trabalho na fábrica em 1977. Ele manjava uma máquina para corte de chapas de metal que, dotada de um feixe à laser computacional, era capaz de funcionar sem desperdiçar quase nada da matéria-prima. Em 1977, ele afirma, após a Guerra do Vietnã, as bordas se tornaram cada vez mais estreitas, diante do alcance infinito das técnicas de controle e de visão.



Figura 265



Figura 266



Figura 267

É o que está em jogo, também, na cena em que o soldado estadunidense, prostrado com a cabeça sobre a mesa, explica aos vietcongues a operação de bombardeamento, baseada em fotografias de reconhecimento aéreo. Dez anos antes de *Imagens do mundo...*, Farocki já problematizava a visão distanciada das máquinas e dos esquemas técnicos, que organiza objetivamente a consecução da violência. “Não sou mais um soldado, estou mais para um filósofo”. Questionado sobre o seu tipo de filosofia, o estadunidense responde que um filósofo pergunta “o que é o homem”, enquanto ele pergunta “o que é uma imagem”. Ele explica, então, que sua tarefa é gerenciar as informações sobre o mundo, obtidas a partir das imagens e dos sons, e vigiar de maneira constante, “para que ninguém venha e faça música com eles”. Essa

questão adquire, mais tarde, uma formulação incisiva, quando Robert sai da casa do “industrial comunista”, carregando um livro de Carl Schmitt nas mãos. Ele lê o seguinte trecho, em voz alta:

Quando estiverem inteiramente impostas a racionalidade e a regularidade, que são internas e, de acordo com opiniões otimistas, imanentes ao mundo minuciosamente organizado em sua técnica, o *partisan* não será talvez nem mesmo um perturbador. [...] Ele desaparecerá automaticamente na consumação desimpedida da evolução técnico-funcional, do mesmo modo como um cão desaparece da rodovia (SCHMITT, 2008, p. 227)¹⁴⁶.

A existência de uma malha fina do poder que incide, sem suficiente distinção, sobre a produção e a utilização das imagens (da guerra, no caso), traz um nível de exigência elevado para o cinema. Ao escrever sobre *Aqui e alhures* (1974), de Godard e Anne-Marie Miéville, Farocki ressalta o entendimento godardiano de que, “se os palestinos trouxessem algo novo para o mundo, as imagens não seriam capazes de apreender esse algo” (FAROCKI, 2018, p. 12)¹⁴⁷. Ele também afirma que “aqueles que trabalham com cinema, hoje, devem buscar uma área que ainda não foi neutralizada pelo maquinário de imagens e palavras” (FAROCKI, 2018, p. 12).

Diante dos olhos, Vietnã articula, assim, uma densa discussão sobre o dilema político do mundo pós-moderno, problematizando as possibilidades de ação e resistência no circuito de produção global do capitalismo avançado. Seu fluxo é marcado por uma verve de contínua indagação e meditação, com personagens em movimento, corpos à busca de algo, diálogos pensativos, situações de hesitação e interrupções da ação. Ele expressa os anseios tardios da geração de 1968, da qual Farocki faz parte, atordoada pelos obstáculos crescentes à luta anti-imperialista e anticapitalista. Recapitulando os meandros da militância no passado, o filme examina

¹⁴⁶ A expressão “Um cão da rodovia”, vale dizer, é usada por Farocki como título de um artigo publicado na *Filmkritik* número 301, de 1982, acompanhando o lançamento de *Diante dos olhos, Vietnã*. No texto, ele reflete densamente sobre a Guerra do Vietnã e repercute várias das questões presentes no filme, como as relações da ciência com os propósitos militares, a política de controle das imagens e palavras, e as tendenciosas coberturas foto-jornalísticas do conflito (FAROCKI, 2004b). O texto se encerra com uma conjugação dialética: primeiro, lemos uma afirmação de Trotsky sobre a insuficiência, enquanto programa militar, da lógica de guerrilha (que equivaleria a jogar o velho sistema artesanal contra a capacidade industrial de larga-escala); depois, a mesma citação de Carl Schmitt lida por Robert, em *Diante dos olhos, Vietnã*, profetizando o desaparecimento do *partisan*. Entre as duas, a percepção, também presente no filme, de que “no Vietnã, os EUA nunca conseguiram conectar a grande guerra (indústria de larga-escala) à guerra menor (indústria artesanal)” (FAROCKI, 2004b, p. 129).

¹⁴⁷ São trechos de uma fala proferida em 29/03/1987, no evento “Filmes que pensam em termos de imagens”, sediado na Akademie der Künste de Berlim Ocidental.

as condições de luta no presente, cujo *Verbund* biopolítico é mais cerrado. A “narrativa”, se assim podemos chamá-la, desliza entre a progressão de uma história e as abundantes suspensões para reflexão, em especial aquelas que tematizam o trabalho com as imagens. Sem abrir mão de alguma dose de autocrítica, o cineasta questiona as polarizações e contradições dos próprios mecanismos de representação, buscando, todavia, um modo de “construir algo que obstrua a destruição” (como afirma Anna a Robert, em um diálogo intercalado por cenas do Vietnã).

Talvez, a cena que melhor expresse a busca de um novo método para compreender o mundo e suas imagens seja um outro diálogo entre Robert e Anna. Em uma sala cheia de livros distribuídos no chão, como se fossem posições de um mapa, o casal retoma a comparação entre o trabalhador industrial e o rural, para opor as práticas dos EUA e do Vietnã. Enquanto a câmera percorre os livros com um *travelling*, Anna define o “método estadunidense”: pilhagem de centenas de livros, ataque em massa dos objetos com milhares de ideias, batalha material, bombardeamento da superfície. O *travelling* continua, enquanto Robert define o “método vietnamita”: ler um texto curto, repetidamente, fazer o possível com algumas palavras. A câmera volta a enquadrar a mesa. Anna discorda da oposição trivial entre as duas esferas, pois, a seu ver, não se trata de um dilema entre ler vários livros ou apenas uma página, mas sim de “conectar uma coisa à outra”. “É fácil arrumar um quarto empurrando tudo para um só lado ou devolver uma ferramenta para o seu lugar certo na oficina, após usá-la”. Da mesma maneira, “é fácil fazer algo de maneira sistemática, como uma máquina; e é fácil criar algo novo, uma só vez, como um artista. Difícil é fazer algo *entre essas duas coisas* ou *realizar uma na outra*”.

Essa é, com efeito, a tarefa perseguida por Farocki: realizar algo *entre as duas coisas*, desarticular o circuito hegemônico das imagens para encontrar posições menos fixas e capturáveis (como pares opostos), aptas a favorecer intervenções críticas e deslocamentos mais complexos. Enquanto ouvimos a frase anterior, vemos duas camponesas fazendo a colheita nas lavouras de arroz que alimentam o Vietnã, um plano associado, em seguida, ao trabalho de precisão da guerrilha vietnamita. Tal postura, de agir no ponto de atravessamento ou de contrabando entre duas esferas, recusando a imobilidade de uma perspectiva única, é coerente com os rumos do cineasta como artista e militante. A partir de então, encontramos em seu cinema uma tendência crescente a olhar para as imagens do mundo com distanciamento, isolando atividades ou processos em consecução. Ele começa a privilegiar a utilização de

materiais não gravados por ele, ou a filmagem de situações não promovidas por ele, pois afinal, como ele afirma, é “melhor citar coisas que já existem e criar uma nova qualidade documental” (FAROCKI, 2013, p. 298). Suas frentes de atuação posteriores, a partir desse balanço de 1982, podem ser divididas em dois eixos principais e entrecruzados: as obras de caráter mais observacional, fundadas na tradição do cinema direto, e as obras que lançam mão de procedimentos ensaísticos para articular pensamentos em torno de elementos específicos, inseridos em redes midiáticas mais amplas. Algumas dessas obras, como veremos, partem da penetração do cinema por outras manifestações imagéticas, com métodos peculiares de produção ou de montagem, inclusive nas galerias de arte.

3. A via da observação

As bases da formação artística de Farocki, estabelecidas no contato com as juventudes de esquerda da década de 1960, delineiam uma atuação nitidamente política no cinema. À medida que os anos passam, contudo, seu estilo adquire um fator maior de distanciamento, seja pela meditação ou pela contemplação. O ímpeto de *ação direta* que guiava os primeiros filmes, sob o signo da rebeldia, ou o ímpeto da desconstrução que guiava as obras para a televisão, dão lugar, na década de 1980, a uma postura de *decifração* da realidade, por meio de um olhar paciente, acautelado, ponderado, mas não menos comprometido em evidenciar as contradições do presente e as figuras de dominação que nele incidem¹⁴⁸. Grosso modo, surgem duas frentes principais de atividade: 1) a dos documentários de observação, focados em entender determinadas situações e revelar seus aspectos imperceptíveis; e 2) a dos filmes-ensaio, que buscam mobilizar uma linha argumentativa, por meio da associação livre de conceitos e da análise de imagens de terceiros, imagens que já se encontravam no mundo e que o artista reposiciona em redes de sentido peculiares¹⁴⁹.

Os depoimentos e os planos contemplativos, elementos importantes no cinema de observação, foram pouco explorados por Farocki na atuação televisiva. Sua principal preocupação era com a *desconstrução* das formas hegemônicas de representação, tarefa que o conduziu por uma via reflexiva e pedagógica que flertava mais com o ensaio. Suas obras, todavia, não deixaram de se pautar pela observação de atividades concretas da realidade social, em especial o trabalho. No decurso das lições

¹⁴⁸ O percurso das representações da guerra — de *Natal branco* (1968) a *Diante dos olhos, Vietnã* (1982), passando por *Fogo que não se apaga* (1969), *Entre duas guerras* (1972) e *Narrar* (1975) — é exemplar para captarmos tal mudança. A reflexão sobre os dispositivos e processos midiáticos, que já se vislumbrava desde os tempos de agitação estudantil, resulta cada vez mais em uma via rigorosa e pensativa de trabalho com as imagens.

¹⁴⁹ Pode-se considerar que uma frente adicional de trabalho do cineasta corresponde à sua atuação em espaços de arte (como museus e galerias), mas ela decorre sobretudo da necessidade de financiamento para seus projetos sem apelo comercial, projetos independentes, de um artista marcado por uma trajetória frontal de atuação crítica e política. Esse deslocamento ocorre justamente no período em que a televisão assume um grau de padronização mais elevado, fechando as portas para obras arrojadas em termos autorais e insubmissas em termos estéticos. Por considerarmos, sob a imposição desses fatores contingenciais, que as posturas basilares de Farocki como artista não se alteraram substancialmente, optamos por incorporar essas obras aos demais eixos de organização da Tese (sem perder de vista algumas das especificidades que derivam dos diferentes meios). Preferimos situá-las em relação às questões e aos métodos abrangentes que moveram, de maneira mais incisiva, as reflexões políticas e estéticas do realizador, do que isolá-las de maneira supostamente autônoma no campo movediço das artes visuais contemporâneas.

marxistas gestadas com Bitomsky, esse aspecto se reflete na representação dos trabalhadores executando suas tarefas típicas. No documentário *Sarah Schumann pinta uma imagem* (*Sarah Schumann malt ein Bild*, 1977), assistimos à produção de uma obra pictórica, incluindo entrevistas com a artista. Ao reduzirem a presença da voz *over*, tais filmes deixavam as coisas observadas se manifestarem com maior autonomia. É o que ocorre, também, em *O gosto da vida* (*Der Geschmack des Lebens*, 1979), com a narração surgindo apenas duas ou três vezes para pontuar a observação do cotidiano¹⁵⁰. Por fim, no documentário *Single. Um disco está sendo gravado* (*Single. Eine Schallplatte wird produziert*, 1980), acompanhamos a gravação de um disco musical em registro praticamente direto.

Apesar da presença esparsa de procedimentos e recursos associados ao documentário de observação, o método de Farocki até o final da década de 1970 ainda era distante de uma captação mais direta da realidade, como no *cinema direto*. A partir dos anos 1980, porém, ele começou a conceber outras maneiras de registrar e apreender a realidade. *Da ação direta à observação direta*, o que se vislumbra no percurso de Farocki é uma contínua reavaliação das formas de captar, caracterizar e decifrar o mundo por meio do cinema. Cabe investigar, portanto, uma vertente

¹⁵⁰ Como afirma Volker Siebel (2004, p. 49, tradução nossa), sobre Farocki, “sua própria linguagem desempenha um papel importante, forçando-se a entrar na consciência, junto aos comentários de tantos de seus filmes, como a assinatura pessoal do cineasta, e muitas vezes fornecendo o próprio suporte para os filmes. Essa linguagem não é poética, mas estimula o pensamento porque é cortante e evita floreios retóricos. Farocki sempre se esforçou para encontrar uma linguagem visual que combinasse com a precisão com que seus textos apreendem e se prendem à realidade. E pelos filmes dele, podemos perceber quanto tempo ele precisou lutar com o problema das palavras virem antes, e as imagens servirem apenas para transmiti-las. As primeiras tentativas de libertação do lastro da linguagem e do pensamento conceitual foram *Make Up* e *O gosto da vida*, onde primeiro o diálogo e depois o comentário foram reduzidos ao nível mais essencial. Mas, mesmo em *Entre duas guerras*, *Diante dos olhos*, *Vietnã* e *Como se vê*, os diálogos ou comentários parecem ter sido copiados de um livro ou manual, porque a crítica de Farocki à ideologia ainda é baseada na ideologia como um sistema de conceitos, que é simplesmente suportado por imagens. As imagens não falam por si. No melhor dos casos (por exemplo, em várias passagens de *Imagens do mundo e inscrição das guerras*), Farocki consegue tratar a escrita, a linguagem e a imagem como elementos fílmicos de igual valor. O comentário encontrou seu lugar apropriado quando aplicado como contraponto, criando um espaço de pensamento localizado entre a imagem e a linguagem. No entanto, o ideal de Farocki sempre foi deixar que apenas as imagens falassem por ele, um ideal que ele mantém em aberto para contrabalançar sua desconfiança quanto ao impacto das imagens. Mas é precisamente essa contradição que torna o seu desenvolvimento como cineasta tão interessante e multifacetado. Nos casos em que abandonou o estilo ensaístico, conseguiu, quase ao mesmo tempo que seus filmes de ensaio, também se libertar da primazia da palavra: tanto *Uma imagem* quanto *O treinamento* dispensam comentários; o primeiro ainda inclui o gesto autoritário da câmera, o último não tem qualquer didatismo, e segue mais o estilo Cinema Direto”. Conferir, também, o ótimo texto do crítico Jonathan Rosenbaum sobre o cineasta, publicado no *Chicago Reader* do dia 13/2/1992, com o título “A Road Not Taken”. Disponível em: <https://www.jonathanrosenbaum.net/2020/09/a-road-not-taken/>; <https://chicagoreader.com/film/a-road-not-taken/>. Acessado em: 2 de dezembro de 2020.

substatncial dos seus documentários que se baseia no modelo da observação, e que se dedica, sobretudo, a examinar cenas e situações que compõem o âmago das operações do capitalismo tardio.

Ao tentar compreender a voz *over* no cinema de Farocki, Elsaesser a diferencia de seus contemporâneos alemães: primeiro, ele recusaria o uso contundente da palavra feito por Kluge; depois, se afastaria das propostas de Peter Nestler, Klaus Wildenhahn e Gisela Tuchtenhagen, que faziam filmes sem comentários¹⁵¹. Essa esquematização, contudo, reduz em demasia um campo de diálogos estéticos que se mostra fecundo na obra de Farocki. Os cineastas por citados por Elsaesser, sobretudo Kluge, Nestler e Wildenhahn, foram referências decisivas para o desenvolvimento estilístico de Farocki. Em seu esforço de generalização, Elsaesser desconsidera muito rápido as lições que Farocki pode ter extraído dessas figuras que o precederam, a partir de seus trabalhos inventivos e variados.

Filmes como *Ödenwaldstetten* (1964) e *Von Griechenland* (*Da Grécia*, 1966), de Nestler, apresentam uma relação no mínimo singular entre palavra e imagem, promovendo combinações poéticas ou sublinhando aspectos políticos. Celebrado pela *Filmkritik*, o documentarista foi tema central do número 273 da revista, lançado em 1979, que contou com um texto de Farocki sobre *Ödenwaldstetten* (FAROCKI, 1979). Nestler, cabe lembrar, era fortemente ligado à dupla Straub-Huillet, que, como sabemos, são referências cruciais na formação de Farocki. Em sua juventude, escrevendo textos elogiosos ao cineasta de *Von Griechenland*, Straub desempenhou uma verdadeira militância pró-valorização de Nestler (STRAUB, 1967/2013;

¹⁵¹ Segue a reflexão completa de Elsaesser (2004, p. 146, tradução nossa): “Várias das questões do cinema político depois de Brecht se voltaram para a relação de ‘quem olha’ e ‘quem fala’, e para os traços que essas marcas de enunciação deixam no discurso fílmico. Em nenhum outro lugar isso é evidente de maneira tão acentuada quanto na questão da voz *over*, ou da voz *off*, um recurso frequente no cinema alemão em geral e em diversos filmes autorais, vanguardistas ou documentais, sendo que os filmes de Farocki não constituem exceção. [...] A vanguarda alemã da década de 1980 diferia dos diretores franceses, como Godard, Duras e Marker, sendo um aspecto importante a maior proximidade com essa tradição do documentário para a qual a televisão (e seu financiamento) conferiu um novo sopro de vida. A questão da separação entre voz e imagem, tão central para esses diretores franceses, era discutida, na Alemanha, no âmbito da função político-didática do comentário em voz *over* ou da estratégia da entrevista filmada ao se estruturar um cinema político em torno de uma observação prolongada e de uma estética realista. Cineastas berlineses, como Farocki ou seu colaborador de longa data, Hartmut Bitomsky, tiveram que definir a si mesmos na contramão dessas tendências documentárias, ensinadas e praticadas na Academia de Cinema de Berlim, e representadas por figuras como Peter Nestler, Klaus Wildenhahn e Gisela Tuchtenhagen, que faziam documentários ao estilo de Fred Wiseman, sem nenhum comentário, seja qual for. Mas eles também precisavam se diferenciar de Alexander Kluge, cuja edição das próprias imagens, às vezes de maneira didática, às vezes irônica, mas sempre insistente, era vista por muitos como algo academicista e paternalista [ainda que Farocki, em suas declarações, defendia a voz *over* de Kluge]”.

1972/2013)¹⁵². Farocki, admirador de longa data e amigo do casal francês, manteve contato com eles em plena militância nestlerista, o que aumenta a plausibilidade dessa zona de influências. Wildenhahn, por sua vez, chegou a dar aula na DFFB e recebeu atenção da *Filmkritik* em alguns artigos. Ao comentar *Heiligabend auf St. Pauli* (1968), Farocki demonstra uma meditação sólida sobre os expedientes de seu cinema direto, elogiando a posição assumida pela câmera e a capacidade de observar e decompor os acontecimentos internamente¹⁵³. Em outro contexto, refletindo sobre *Der Reifenschneider und seine Frau* (1969), também de Wildenhahn, ele constata a familiaridade da equipe com a rotina dos personagens, ainda que mencionando a dificuldade para se prever certas ações (FAROCKI, 2015, p. 83).

Esses indícios, mesmo que esparsos, sugerem que Farocki refletiu com interesse acerca desses dois expoentes do cinema direto alemão, extraindo deles lições importantes. Por mais que o comentário *over* constitua um procedimento fundamental em sua carreira, Elsaesser reforça intencionalmente a sua presença, sem dar suficiente atenção à sua ausência ou ao seu retraimento em inúmeros filmes. A interação entre a palavra e a imagem é flexionada pelo teórico em um sentido que desemboca mais fortemente no campo do ensaio fílmico, terreno de consagração farockiana. Elsaesser diria também que, não obstante a tendência geral ao testemunho político e à busca de entendimento do mundo, os “impulsos chave” de Farocki não podem ser situados “nem no modelo heroico-construtivista dos anos 1920 e 30, nem [...] do lado do ‘cinema direto’ dos anos 1960 e 70” (ELSAESSER, 2004a, p. 14). Optamos por outra ordenação: a principal frente de atuação do cineasta, ao lado do ensaio, foi gestada nas imediações do cinema direto, resultando em obras parcial ou inteiramente fundadas no princípio da observação.

Os documentários de observação lhe permitiram *examinar de dentro* os fluxos técnicos e midiáticos do gigantesco *Verbund* da sociedade capitalista, com o propósito de os caracterizar e os compreender com maior precisão. Em uma postura que complementa o restante de seu trabalho com as imagens, ele atenta para os *processos*

¹⁵² Conferir, por exemplo, os dois textos de Jean-Marie Straub sobre Nestler, publicados no dossiê notável sobre Straub-Huillet organizado por João Dumans e Mateus Araújo: “Peter Nestler, um documentarista não reconciliado” (STRAUB, 2013a) e “Introdução a Nestler” (STRAUB, 2013b).

¹⁵³ Farocki escolheu exibir esse filme em pelos menos duas ocasiões, para ser comentado por ele, uma na galeria Raven Row de Londres (Cf. http://www.ravenrow.org/events/heiligabend_auf_st_pauli/. Acessado em: 2 de dezembro de 2020) e outra na Haus der Kulturen der Welt (Conferir: https://www.hkw.de/de/programm/projekte/veranstaltung/p_76794.php. Acessado em: 2 de dezembro de 2020).

que forjam o tecido social, evitando focalizar unicamente os *produtos*. Muito dos filmes, devido ao caráter peculiar de suas abordagens, logram investigar materiais ou contextos de difícil acesso, em geral de maneira crítica. É o caso da esfera publicitária, examinada em *Uma imagem* (1983) e *A aparência* (*Der Auftritt*, 1996); e dos espaços corporativos, analisados em *O treinamento* (1987) e *Nada sem risco* (*Nicht ohne Risiko*, 2004); dentre outros cenários, raramente perscrutados com suficiente atenção na história do cinema.

Este capítulo pretende valorizar e compreender o conjunto dos filmes mais contemplativos de Farocki, a começar por *Uma imagem* (*Ein Bild*, 1983) e por *Jean-Marie Straub e Danièle Huillet trabalhando em um filme sobre um fragmento de Amerika, romance inacabado de Franz Kafka* (*Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas Romanfragment Amerika*, 1983), e abrangendo nada menos do que quinze documentários de durações variadas, sempre desprovidos de comentários *over* explícitos ou de textos sobrepostos às imagens. Evidentemente, isso não significa que o cineasta perdeu a tendência de intervir e meditar, mas sim que aprendeu maneiras menos enfáticas de formular pensamentos, *com e a partir das* imagens. Mesmo sem utilizar comentários, ele favorece operações de montagem que ordenam e agrupam os materiais com destreza crítica, fazendo com que eles se comentem e iluminem mutuamente. A voz *over*, ademais, é sutil e parcialmente substituída por cartelas textuais intercaladas, que veiculam reflexões aproximativas, como ocorria em *Os jornais deles*¹⁵⁴.

O conjunto dos documentários de observação de Farocki traz variações e diferenças importantes, seja em função das eventuais limitações de realização ou da necessidade de adaptar a estratégia geral em cada caso. Para fins heurísticos, os dividiremos em dois ramos principais: 1) as observações puras, fortemente enraizadas no cinema direto; e 2) as observações argumentativas, que incorporam procedimentos ensaísticos e resultam em formas híbridas. No primeiro veio, cabe efetuar uma subdivisão quádrupla: 1) filmes que observam processos de fabricação da imagem; 2) filmes que realizam etnografias contracorporativas no mundo dos negócios; 3) filmes que avaliam processos de autorreflexão no mundo dos negócios; 4) filmes que

¹⁵⁴ Farocki, em uma entrevista: “Nos filmes de cinema direto, que é um cinema de observação, me parece artisticamente impossível incorporar um comentário voz *over*. No máximo, é permitido agregar algumas informações complementares. Esse é o caso de *Em comparação*. Esses filmes se parecem com um longa-metragem de ficção e tentam, como tais, negar-se a uma produção manifesta de significado. O comentário em *over* devia fazer como se conhecesse o modo de interpretar uma cena”.

observam e pensam o trabalho manual (em contraposição ao industrial)¹⁵⁵. A conceituação de cada conjunto ganhará precisão no decorrer das análises, restando, por ora, recompor a estratégia geral utilizada para observar e documentar¹⁵⁶.

Grosso modo, Farocki estabelece duas atitudes fundamentais nesses filmes, que se desenrolam de maneira complementar: a *suspensão inicial da negatividade* e a *emulação da linguagem examinada*. Por um lado, todos apresentam graus variados de suspensão da negatividade, sempre em caráter metódico, para que seja possível delinear *de dentro* os processos observados. Assim como Descartes suspende o seu juízo, a fim de fomentar o momento da dúvida hiperbólica (parte metódica da busca da verdade), Farocki susta provisoriamente os seus parâmetros críticos, para que possa melhor acessar a concretude de uma dada situação¹⁵⁷. Em outras palavras, ele não entra na empresa capitalista ou na agência de publicidade chutando as portas, por mais que tenha se mostrado um crítico incisivo desse tipo de espaço ao longo da vida. Sem esse ato suspensivo, que pode ser traduzido por uma atitude de escuta aberta (com olhos e ouvidos), é provável que ele não conseguisse obter uma caracterização imanente satisfatória de cada ambiente, pois o inimigo se fecharia de maneira tácita. Seu método de crítica, portanto, assume uma formulação sofisticada: à maneira do movimento argumentativo conhecido como *reductio ad absurdum*, o cineasta inicialmente assume como válida a proposição do sistema observado, para só então a conduzir ao limite e evidenciar suas contradições. Por outro lado, portanto, como parte desse procedimento de *reductio ad absurdum*, de admissão preliminar da hipótese do outro, Farocki emula, em alguma medida, o protocolo comunicacional da linguagem examinada, seja ela empresarial, publicitária, midiática ou de modulação do sujeito em geral.

Em suma, o trabalho do cinema adquire uma dupla articulação. Em um primeiro nível, suspende o crivo negativo e aceita o enunciado do outro, aquele cuja dinâmica se deseja apreender. Farocki suporta até o fim o ritmo da instituição, contempla o que se passa com paciência, sem reagir de imediato, refreando seu

¹⁵⁵ Alguns dos filmes, é claro, poderiam facilmente transitar de uma a outra subcategoria, em especial aqueles que pertencem à segunda e à terceira.

¹⁵⁶ Nesse ponto, agradecemos a Mateus Araújo, a quem devemos a sugestão e o aprimoramento de algumas ideias aqui desenvolvidas.

¹⁵⁷ Cabe ressaltar, aqui, nossa dívida para com Mateus Araújo, filósofo de formação, doutor em Filosofia, que defendeu sua tese justamente sobre o problema da imaginação em Descartes.

posicionamento crítico (que sabemos acentuado)¹⁵⁸. Em um segundo nível, ele emula formalmente a linguagem do sistema observado, a fim de o colocar à prova e evidenciar suas contradições internas. Seria engano considerar que a tarefa do cineasta se restringe, nesses casos, a compilar e publicar registros de circunstâncias recônditas do capitalismo tardio: o aspecto crucial é *como* ele realiza essa documentação. E esse *como*, a nosso ver, corresponde a um gesto de desvio sobre o discurso do inimigo, um *détournement*, para usar o termo de Guy Debord¹⁵⁹. Todavia, o *détournement* de Farocki só o é em espírito, e nunca na letra, não assumindo uma expressão ostensiva como no caso do pensador francês. É um *détournement* mascarado, lembrando novamente Descartes, que, usando o lema latino *larvatus prodeo* (“eu avanço mascarado”), estabeleceu um movimento racional disruptivo em meio aos sistemas teológicos e dogmáticos dominantes. Farocki avança mascarado nos territórios do capitalismo avançado, trafegando em escritórios e agências de comunicação, com a negatividade e a crítica escondidas por debaixo do capote. Sua negatividade avança consigo, mascarada, nos filmes de observação, com o propósito de examinar criticamente os processos contemporâneos de produção da subjetividade, em meio a uma reengenharia mais ampla da produção global. Grosso modo, ele explicita que esses espaços, sob a simulação cotidiana da autonomia do sujeito e da pretensa liberdade de afirmação pessoal, repercutem, no fundo, uma consumação perversa da sujeição.

Entrevistado em 2013, na Fundação Proa de Buenos Aires, Farocki reconhece que o cinema direto é uma de suas abordagens favoritas, explicando que existe um maravilhoso efeito hipnótico que a realidade, às vezes, leva a cabo por si mesma (FAROCKI, ALONSO, PANOZZO, 2013). No texto “À propos du cinéma documentaire” [“A propósito do cinema documentário”], publicado postumamente na *Trafic* n. 93, ele define como direto aquele cinema que, na sua relação com a realidade, almeja capturar eventos que se desenrolam como uma narrativa, sem necessitarem de comentários do cineasta nem dos protagonistas (FAROCKI, 2015, p. 81). Nesse sentido, a posição de Farocki no cinema direto se refere, sobretudo, ao preceito de minimizar as intervenções de filmagem e de perscrutar ativamente a

¹⁵⁸ Segundo Hanns Zischler, que, como dissemos, trabalhou com Farocki em diversos projetos, “uma paciente insistência na duração, um olhar anti-nilista e uma impulsão materialista determinam a ética e a estética de seu trabalho” (ZISCHLER, 2002, p. 27).

¹⁵⁹ Devemos a Mateus Araújo o *insight* que liga as táticas de atravessamento farockianas à noção situacionista do *débordement*.

realidade em busca de estruturas narrativas. Todavia, se os cineastas diretos querem construir uma tomada “em direto” das coisas, ressaltando as manifestações espontâneas dos personagens e estabelecendo com eles uma vinculação móvel, a câmera de Farocki está quase sempre presa a um ponto de vista fixo, um sítio de observação previamente definido. Raramente se move para acompanhar os personagens, que estão invariavelmente em espaços fechados, com um fator de locomoção limitado. Ela se volta, principalmente, para a situação observada, traçando um tipo peculiar de emulação na relação com o mundo, o que ganha especial valor se pensarmos que, em vários desses filmes, os títulos designam os contextos abordados — *A entrevista*, *O treinamento*, *O re-treinamento*.

Em todos eles, exceto *O treinamento*, Farocki trabalha com o mesmo cinegrafista, Ingo Kratisch, o que reforça a existência de um método baseado na atitude da câmera. O acordo entre eles é que quando a pessoa filmada começa a se repetir por 20 ou 30 segundos, a câmera deve procurar um novo personagem, de preferência alguém prestes a reagir. Ela também deve se mover sempre que existir motivação, como nos momentos decisivos de *Nenhum risco* (*Nicht ohne Risiko*, 2004), que justificam os giros e zooms da câmera. Desse modo, ainda que os roteiros dos eventos registrados não sejam conhecidos de antemão, há uma tentativa de antecipar os fluxos, demarcando neles uma tendência de padronização. A atitude do olhar pressupõe, assim, uma dupla postura diante da realidade: por um lado, uma espécie de controle mais armado, fundado no dispositivo de filmagem que antecipa a montagem, a fim de que as ações sejam apreendidas com certa dose de articulação narrativa; por outro lado, um compromisso com a contingência documental, apta a acolher os aspectos desconhecidos e os pontos cruciais de cada situação. A câmera, com atenção constante aos fenômenos observados, seguindo com fidelidade as variações da *mise en scène*, busca se antecipar à consecução dos gestos e das falas. O cineasta reforça essa ambiguidade na ilha de edição, “emulando” planos e contraplanos, por meio de cortes, e dando a impressão de que há duas câmeras. À maneira de alguns filmes associados ao cinema direto, os documentários de observação farockianos trazem uma aparência de controle que se embaralha à contingência do que é observado.

Com Wiseman, há uma afinidade adicional: ambos discutem as instituições do mundo contemporâneo, o caráter sistêmico que elas frequentemente possuem e as tendências gerais da sociedade que se revelam em cada contexto. Existem também

diferenças, é claro, sobretudo no que diz respeito à tendência farockiana de preservar, na montagem, a integridade e a cronologia do material filmado, enquanto Wiseman o dilacera e reordena com maior violência. Mas o que queremos sublinhar, com base na afinidade de interesses e temas, é que o alemão tem um olhar mais estratégico do que seu colega estadunidense — um olhar que se presta a dissecar com paciência os elementos constitutivos do mundo, a fim de decifrar seu funcionamento. Não se trata apenas de cartografar o estado atual, em suas localidades típicas, tais como a empresa e a prisão, mas sim desvelar suas dinâmicas internas, amiúde imperceptíveis. Farocki atua como um *criptógrafo do visível*, alguém que se empenha em analisar e compreender minuciosamente os processos do capitalismo contemporâneo. Enquanto Wiseman é um observador puro, um cineasta do tipo “observação-observação”, Farocki se encontra em uma *démarche* de decifração sistêmica do presente, estabelecendo uma conduta de “observação-deciframento” ou de “observação-anatomia” em relação a seus objetos.

O cineasta estadunidense, é claro, não deixa de produzir conhecimento relevante sobre as instituições contemporâneas, quando as visita, mas não alcança uma visada estratégica sistematizada, de natureza foucaultiana, como no caso do alemão. A observação de Farocki é singularíssima e, por mais interessante que seja, para fins heurísticos, situá-la em uma zona de afinidade estilística com a escola do direto (sendo Wiseman o melhor paralelo), ela opera um gesto não idêntico ao desses documentaristas, refletindo um outro percurso de observação. Seus traços distintivos, que atribuímos à suspensão da negatividade e ao *détournement* discursivo, engendram filmes atípicos, que caracterizamos como *contra-institucionais*. Ao encenar, *prima facie*, uma trégua da investida crítica, o cineasta estabelece um tipo de autoimolação estética que, à sua própria revelia, acomete a forma fílmica. A sensação de sufocamento é patente, as tomadas são quase sempre internas, alguns planos são longos e maçantes, a câmera encontra raríssimas brechas no ritmo da instituição. O cinema se converte, provisoriamente, em uma contrafação da linguagem corporativa, cabendo ao cineasta (e ao espectador) suportá-la com resiliência, mas também com olhar ativo, captando detalhes que desnudarão novos sentidos. Em última instância, a adesão aparente se revela um artifício de contrabando ou atravessamento, que nos terá permitido, aos poucos, desalienar o olhar do *Verbund* turbinado da produção global. A negatividade, sem desaparecer em momento algum, somente se disfarça, ela avança

mascarada, para permitir que a câmera escaneie as fronteiras empresariais em busca de conhecimento crítico.

Um modelo adicional para matizar esse aspecto pode ser encontrado em Straub-Huillet, que também evitaram, frequentemente, a explicitação *prima facie* de posições políticas fixas, conduzindo as questões cruciais por outras vias. *Crônicas de Anna Magdalena Bach*, como bem demonstra Pedro Aspahan (2017), opera uma desnazificação da figura de Bach, em um gesto profundamente político que dispensa, ao mesmo tempo, qualquer denúncia imediatista ou escancarada do capitalismo. As estratégias, é claro, são distintas, mas o cinema de Farocki reverbera as lições aprendidas com o casal de cineastas franceses, particularmente no que diz respeito às formas de se elaborar questões políticas sem executar, necessariamente, uma intervenção excessiva e subjetivista. Para o espectador ou sujeito de hoje que deseja compreender, nos espaços de vivência contemporâneos, aspectos que não saltam aos olhos de imediato, ou até mesmo se acobertam, em particular as figuras de normatização e de sujeição que vigoram, camufladas, nas corporações supostamente expurgadas dos antigos males de opressão, esse tipo de visada oferece uma modalidade de conhecimento crítico fundamental.

3.1 Processos da imagem

Os aspectos mencionados até aqui se inserem numa linha de maturação gradual, ao longo da qual Farocki se torna mais confiante e otimiza suas abordagens críticas em território inimigo. Tal variação ficará mais clara com as análises dos filmes. Por ora, cabe manter a atenção em Straub e Huillet para discutir um acontecimento notável, que os vincula diretamente ao cinema de observação farockiano. Em paralelo à realização de *Uma imagem*, sua primeira obra estritamente contemplativa, lançada em 12/09/1983, o cineasta alemão fez um documentário sobre o casal francês, lançado em 13/11/1983. *Jean-Marie Straub e Danièle Huillet trabalhando em um filme sobre um fragmento de Amerika, romance inacabado de Franz Kafka* é um registro do set de *Relações de classe* (*Klassenverhältnisse*, 1983), no qual Farocki atuou. Enquanto as filmagens de *Uma imagem* ocorreram ao longo de

quatro dias, no mês 07/1983 ¹⁶⁰, as de *Jean-Marie Straub e Danièle Huillet trabalhando...* ocorreram em algum momento da produção de *Relações de classe* na RFA, entre 2/7 e 20/9/1983 (Hamburgo e Brêmen)¹⁶¹.

O documentário de Farocki sobre Straub-Huillet fornece uma chave preliminar de compreensão para os seus exercícios de observações. Primeiro, por estar situado na gênese dessa frente de atuação, ao lado de *Uma imagem* e, depois, por ser uma das raras ocasiões em que o cineasta documentou figuras de sua predileção, com quem mantinha uma relação de admiração e proximidade. O filme, que circula na Internet em uma versão mais extensa e outra reduzida, é composto pela observação direta de dois momentos de ensaio e um de gravação, sob a supervisão do casal. Por meio de um método rigoroso, atento a cada mínimo detalhe de atuação e recitação, eles promovem repetições de gestos e falas dos atores, levando a preparação das filmagens ao nível da exaustão. A câmera de Ingo Kratisch, um dos mais onipresentes parceiros de Farocki em sua carreira, apreende com precisão as particularidades das cenas, seguindo os olhares, os diálogos e as interações que encontra.

Farocki conta a Alice Malinge conta que nessa época Straub e Huillet estavam hospedados em sua residência, pois queriam executar o projeto de *Amerika* em Berlim Ocidental. No início, ele os acompanhou nas pesquisas de locação, começou a participar dos ensaios e propôs à emissora WDR a produção de um filme sobre a dupla para a série *Schaukasten, Bilder und Berichte vom Kino* [“Mostras, imagens e notícias do cinema”]. Então, ele registrou os ensaios de Berlim e, mais tarde, as filmagens em Hamburgo, mas só alguns trechos, como ele explica, “para poder comparar, para ver as diferenças entre os ensaios e a filmagem” (FAROCKI, MALINGE, 2008, p. 64). Há pelo menos duas coisas dignas de nota nesse episódio em que Farocki observa seus mestres: 1) o detalhismo do casal ecoa, a nosso ver, o método de trabalho do próprio Farocki, revelando uma fonte de aprendizados; e 2) a ênfase da observação está toda no *processo* de produção imagética, e não na imagem produzida, isto é, no produto.

Quando Farocki afirma que seu desejo é “comparar, para ver as diferenças”, demonstra uma curiosidade de aprendiz, mas revela de maneira mais profunda a postura perscrutadora de seu olhar para com as coisas que observa. Seu impulso é o

¹⁶⁰ Conferir: <http://www.galeriethomasbernard.com/en/expositions/presentationarchive/106/harun-farocki-ein-bild>. Acessado em: 2 de dezembro de 2020.

¹⁶¹ Informações extraídas do website de Straub-Huillet. Disponível em: <https://www.straub-huillet.com/work/class-relations/?lang=en>. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

de analisar obstinadamente os fenômenos, os processos em andamento, observar com paciência as especificidades que podem ser apreendidas ao longo das repetições e das variações dos acontecimentos. O que ele pretende efetuar, cabe sublinhar, é uma *decifração* do método de trabalho dos cineastas franceses e, nesse sentido, cabe citar a resposta dada a Alice Malinge quando ela pergunta por que parecia interessante filmá-los em ação:

O método deles é inacreditável. Não entendemos nada, não entendemos por que eles repetem tudo aquilo, por que fazem vinte e quatro versões de uma pequena cena que contém uma única frase. [...] Eles não explicam realmente os seus princípios estéticos, e justamente por isso *é bem mais instrutivo observar o que eles fazem* (FAROCKI, MALINGE, 2008, p. 64, grifo nosso).

Portanto, ao considerar que “é bem mais instrutivo observar”, Farocki privilegia a apreensão do *processo* de produção, se eximindo de mostrar a imagem acabada do filme *Relações de classe*. Vemos Straub, acompanhado por Huillet, orientando o ator a repetir a mesma frase incontáveis vezes [fig. 268 a 270], com um grau de precisão excruciante. Mas, em nenhum momento, temos diante de nós o resultado final, a sequência pronta, o *take* escolhido para a ação. A observação farockiana está toda voltada para captar os detalhes que constituem a atividade do casal, tal como eles próprios, em particular Straub, não deixam escapar um detalhe sequer na orquestração da cena¹⁶². Essa objetividade minuciosa, que corresponde ao primeiro ponto que mencionamos, repercute de maneira abrangente na filmografia de Farocki. Seu cinema, assim como o de Straub-Huillet, é marcado pelo trabalho rigoroso, pela linguagem exigente e pelo compromisso insubmisso em desalienar o olhar e restituir à imagem certa força materialista.

¹⁶² Cabe apontar que, 18 anos depois, Pedro Costa faria um documentário admirável sobre o método de trabalho do casal, *Onde jaz o seu sorriso* (*Où gît votre sourire enfoui?*, 2001), mas que se volta não para o momento da filmagem, e sim para o processo de montagem. De certa maneira, podemos entendê-lo como complementar ao documentário de Farocki, ao lado de outras obras, como *6 Bagatelas* (2001), de Pedro Costa e Thierry Lounas, *Sicilia! Si gira* (2001), de Jean-Charles Fitoussi, e *Defesa do tempo* (*Verteidigung der Zeit*, 2007), de Peter Nestler. No filme de Costa, fica evidente a força e a sagacidade de Huillet no processo de montagem.



Figura 268



Figura 269



Figura 270

Nesse caso, cabe ressaltar, as duas figuras observadas são do círculo de predileção e amizade do cineasta, pessoas que haviam lhe ensinado muito, e continuavam a ensinar, algo que o levava a observar com grande entrega o processo de produção de ambos. Perfeccionistas que são, verdadeiros artesãos, o método do casal difere radicalmente do processo de padronização e celeridade que Farocki vai encontrar no âmbito de *Uma imagem* e outros documentários, como aqueles que registram ambientes corporativos. Mesmo nesses casos, contudo, o cineasta não vai refrear a sua observação para uma crítica inflamada, sob a forma ostensiva da contestação ou da desconstrução. Ele preferirá, como dissemos, exercer uma crítica estratégica, que avança mascarada, talvez por considerar que “é bem mais instrutivo observar”, no esforço contínuo de apreender e decifrar as imagens do mundo.

* * *

No estúdio fotográfico da *Playboy* alemã, longe da artesanaria praticada por Straub-Huillet, cada etapa de criação imagética é conduzida a jato, com as turbinas do aparato técnico. Em um espaço vazio, com uma paisagem marítima pintada ao fundo e refletores de luz espalhados, vemos homens que transportam tábuas. Elas são averiguadas por um técnico de set e usadas na construção de um cenário artificial para um ensaio da revista. Após essa preparação, a modelo entra em cena para ser vestida e maquiada, um corpo feminino que corresponde a padrões estritos de consumo e desejo. Esse corpo, diante da lente, se torna um objeto a ser (re)fabricado, à medida que o fotógrafo solicita ajustes na pose, na ondulação dos cabelos, na angulação das

pernas, na posição da bunda, na postura das costas, no movimento da boca, na expressão do olhar etc. Por meio de *travellings* e cortes, a câmera de Farocki se alterna entre revelar o aparato de produção da fotografia e registrar a imagem da modelo [fig. 271 a 273]. Em geral, mesmo quando a mulher ocupa o centro do quadro, o aparato do estúdio permanece visível nas bordas.



Figura 271



Figura 272



Figura 273

Encomendado para a série televisiva *Projektionen '83*, o documentário *Uma imagem* (1983) tenta estabelecer um modo de olhar que não se reduza nem à atitude de negação, nem à adesão em relação ao tema. Como afirma o cineasta:

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

Cabe pensar, assim, no que seria esse “algo além” sugerido por Farocki, que não se identifica nem pela postura de ataque, nem pela mera celebração em relação ao que é mostrado. *Uma imagem* se encaixa bem na caracterização geral dos filmes de observação do cineasta: ao penetrar no estúdio da *Playboy*, inicialmente, ele suspende a sua negatividade, a fim de privilegiar uma apreensão imanente da

dinâmica de fabricação da imagem. Os registros guardam certa distância, o olhar não viola a execução do trabalho fotográfico, o cineasta não interpela os personagens com choques frontais da câmera ou da palavra. O processo do inimigo é preservado, mesmo que não esteja submetido, ainda, a um método de emulação e desvio sofisticado, como ocorre em filmes posteriores. Acompanhamos o desenrolar de uma operação técnica que almeja produzir, por meio de um mecanismo frio e repetitivo, imagens espontâneas de desejo e excitação. A postura de observação, endossada pela montagem, sublinha a existência de uma contradição, de um “algo além” que se afasta dos fins da publicidade e age em prol de uma desalienação do olhar diante da produção de uma imagem.

À maneira de *Jean-Marie Straub e Danièle Huillet trabalhando...*, a ênfase de *Uma imagem* não é o ensaio pronto, mas sim os detalhes do processo, apreendido no distanciamento tácito entre dois meios, cinema e fotografia, a fim de que, *no intervalo de um em relação ao outro*, seja possível compreender algo mais sobre as imagens do mundo. Para Farocki, não interessa expor o produto acabado simplesmente, exibir a fotografia impressa na revista, algo que realçaria o valor do objeto e o resultado. O importante é acompanhar o caminho percorrido, tornar evidente o trabalho necessário para fabricar uma imagem em dadas condições midiáticas. O orquestramento da câmera, os enquadramentos atentos às interações do set, os *travellings* lentos que revelam o aparato, são todos procedimentos que fazem o cinema se “descolar” do estúdio fotográfico e desvelar um “algo além”.

Uma particularidade marcante que o cineasta busca salientar é que, a cada preparação da foto, um flash banha a imagem, dando início a uma nova etapa de fabricação, uma nova iteração. A chapa fotográfica é revelada instantaneamente para que o fotógrafo verifique o êxito ou fracasso de seu trabalho e repita a operação, em busca de uma imagem aperfeiçoada [fig. 274 a 276]. Desse modo, *Uma imagem* explicita a existência de um sistema de feedback e retroalimentação, um *Verbund* midiático em que uma etapa da dinâmica fotográfica alimenta a seguinte, sendo reaproveitada para aprimorar o resultado. Nesses momentos e outros, sobretudo os que mostram as intervenções da equipe no corpo da mulher, Farocki evidencia que a produção da nossa cultura visual está condicionada por uma matriz complexa de fatores técnicos e estéticos.



Figura 274



Figura 275



Figura 276

Existe, em suma, um esquema de padronização racional que toma posse por antecipação do regime de representação, fundando um efeito lato e difuso de modelagem do real. Sem aderir ao enquadramento fetichista e hipostático que se apodera do corpo feminino, o filme se esforça para preservar, nos limites do estúdio, uma zona de opacidade¹⁶³. É preciso que não acreditemos inteiramente em Farocki quando ele afirma que não queria fazer um filme crítico, sendo compreensível a adoção pública de uma persona neutra para viabilizar a execução de projetos desse tipo. A cada “iteração” fotográfica, o registro do filme adquire, sim, um acréscimo na atitude crítica, algo que se reflete nas escolhas do enquadramento e na trilha sonora utilizada. Na segunda vez em que a fotografia é tomada, a câmera do cinema se posiciona por trás da equipe e do holofote, ocultando a nudez da modelo e destacando o trabalho de produção da imagem. Em outras palavras, no mesmo recuo que obstrui a visão do corpo da mulher, Farocki revela os meios e instrumentos técnicos utilizados no ambiente do estúdio. Tal dialética constante entre a ocultação e a revelação do processo de construção, que a própria imagem dissimula, acaba por gerar um curto-circuito que problematiza *o que é uma imagem* e seu estatuto, uma questão que remete ao título do filme. Em certa medida, *Uma imagem* traz um gesto metódico de observação que estimula, discretamente, a desnaturalização do visível e a desalienação do olhar. É também nesse sentido que ouvimos, na terceira iteração

¹⁶³ A representação dos nus femininos na Playboy opera pela chave de um sutil *hiperrealismo*, em que o objeto do desejo é submetido a uma padronização técnica que o fetichiza e hipostasia, em meio a inúmeros outros elementos publicitários. Como afirma Beatriz Preciado, em sua tese de doutorado: “A Playboy era muito mais do que imagens e garotas sem biquínis. Nos anos 1950 e 1960, a revista tinha conseguido criar uma série de espaços e divulgá-los de maneira tão implacável através das mídias que eles não apenas criaram uma nova utopia erótica popular, mas também transformaram os usos e as técnicas do espaço doméstico nos anos da Guerra Fria” (PRECIADO, 2012, p. 430).

fotográfica, um acompanhamento musical que reforça o caráter de defasagem da montagem. O pesquisador Pedro Aspahan assim o descreveu:

A música tem um caráter bastante racional, apresentando uma voz melódica no registro grave do violino, que é como que copiado por uma segunda voz com variações, criando um falso cânone a duas vozes. A primeira voz apresenta um fragmento melódico que parece ser uma série, que se repete. A cada repetição, ele é submetido a variações, em diálogo com a segunda voz, que se sobrepõe à primeira em alguns momentos, fazendo também variações de elementos da série, soando às vezes como eco, às vezes como pergunta e resposta, como inversão ou como retrogradação, mas sempre de modo um pouco desencontrado, procedimentos composicionais da música serial¹⁶⁴.

A peça de Markus Spies (compositor também presente em outros filmes de Farocki), executada por Thomas Lange, apresenta uma dualidade de difícil descrição, como afirma Aspahan, algo que nos parece sublinhar, por meio da dissociação de som e imagem, a ambiguidade da representação¹⁶⁵. Ela traz estranheza ao espaço frio e racional do estúdio, impõe distanciamento em relação ao que vemos e cria uma dispersão de sentidos que remete ao método serial de Schönberg — usado por Farocki, cabe antecipar, como modelo em filmes posteriores¹⁶⁶. Por meio das escolhas de câmera, da montagem e da intervenção musical, *Uma imagem* sublinha um aspecto adicional na dinâmica fotográfica: a inscrição do corpo da mulher em uma lógica de olhar voyeurista que, conforme as reflexões de Laura Mulvey (1983), fundamentaria o próprio cinema. Nesse sentido, o aparato da imagem é mobilizado para articular uma infiltração crítica no território inimigo, em um dos campos de produção decisivos do capitalismo contemporâneo, a publicidade, gerando conhecimento imanente sobre os seus processos de fabricação.

¹⁶⁴ Esse comentário, que foi fundamental para iluminar a relação de Farocki com o método da composição serial, nesse e em outros filmes, nos foi oferecido por Pedro Aspahan, durante o exame de qualificação deste trabalho.

¹⁶⁵ “A visão crítica de Farocki das formas usuais de televisão e cinema (como em *O problema com as imagens*) não se aplica apenas às convenções visuais e práticas de edição, mas também ao uso frequentemente manipulador e até desonesto da música como efeito atmosférico. Ele se divertia muito com os editores televisivos que, ao aceitarem um filme, exclamavam: ‘Entediante! Precisa de música...’ Não vamos encontrar música como efeito atmosférico no trabalho de Harun Farocki. Seu objetivo era mais o de encontrar uma *contra-música* — como sugere o título de uma instalação de 2004”. (<https://galeriebarbaraweiss.de/exhibitions/harun-farocki-und-die-musik/>)

¹⁶⁶ Falamos particularmente de *Como se vê* (1986) e *Imagens do mundo e inscrição das guerras* (1989).

3.2 Etnografias contra-corporativas

Mais de uma década depois, Farocki realizaria *Natureza morta* (*Stilleben*, 1997), documentário que também observa estúdios de fotografia publicitária, mas traz, além disso, trechos com pinturas de natureza morta acompanhadas por comentários *over*. Em função de seu caráter híbrido, entre o ensaísmo e o cinema direto, esse filme será abordado no conjunto das observações meditativas. Ainda no terreno da publicidade, Farocki fez um documentário que examina um ritual típico da esfera corporativa. *A aparência* (*Der Auftritt*, 1996) observa uma reunião de negócios em que uma agência de marketing berlinesa, representada por um jovem com destreza na argumentação, tenta vender uma campanha para a empresa dinamarquesa Eyedentity, especializada em produtos ópticos. Há uma dinâmica dupla de reflexividade: por um lado, a empresa de marketing tenta vender seu produto, desvelando os métodos e propósitos da criação de campanhas; por outro lado, dado que o cliente é uma companhia de produtos ópticos, o plano de divulgação gira em torno do tema da visão. Tal contexto, assim, traz um questionamento implícito do cinema enquanto dispositivo de representação ou máquina de aparências.

Na abertura do filme, dois planos mostram um pedaço de céu azul recortado por copas de árvore. Os gorjeios de pássaros ao fundo escondem um burburinho de conversação. Súbito, uma trilha sonora agitada invade a imagem pacífica, substituindo o canto das aves por batidas musicais sintéticas. Corte para dentro de uma sala de reuniões, com a nuca de uma mulher em primeiro plano, um homem engravatado do lado direito do quadro, e uma televisão ligada ao fundo. É dela que chegam as ondas sonoras que romperam a conexão com o céu. No monitor, vemos fusões e alternâncias entre imagens aceleradas que mostram o tráfego de uma cidade em velocidade ultrarrápida. Em sobreposição a essa cena urbana, também no monitor, uma expressão textual com letras brancas atravessa a tela, de um lado para o outro, com a inscrição “Neue Gefühle” (“Novos Sentimentos”). A narração do vídeo, em voz masculina grave acompanhada por uma trilha sonora dramática, discorre sobre o estado hiperveloz do mundo e a necessidade de estratégias integradas de marketing e comunicação [fig. 277 a 279].



Figura 277



Figura 278



Figura 279

Tal preâmbulo traz uma certa ironia, pois se vale do material de divulgação da própria agência de marketing para assinalar uma transformação da sensibilidade humana no capitalismo avançado. Mas, se esse fenômeno é encarado, no escopo da peça institucional, com uma atitude estética e discursiva que celebra ou naturaliza a dimensão técnica e social, a postura de Farocki será mais taciturna. Em *A aparência*, o cineasta se infiltra em uma situação emblemática do capitalismo tardio e a perscruta de maneira objetiva, com fins epistêmicos. Rastreado com a câmera a proposta apresentada pelos membros da agência, o filme sintetiza, confrontamentos críticos explícitos, a estruturação de uma ação de *marketing*. Com atenção aos gestos e detalhes do ambiente, evidencia uma estranha dramaticidade que ocorre no escritório, na cena teatral da reunião. O cineasta “se cola” à “atuação” do publicitário, enquanto ele detalha o planejamento em questão.

Nos parece marcante quando o jovem diretor criativo da empresa publicitária lê um roteiro cinematográfico, que integra o planejamento da campanha. Assim como nas ocasiões em que o mesmo personagem cita elementos da Pop Art ou da poesia moderna (que foram absorvidos pela esfera do design), esse momento revela um esvaecimento de fronteiras entre campos midiático-comunicacionais — um fenômeno ligado aos “Novos sentimentos” anunciados no vídeo da abertura, com a reversão perversa, pelas forças capitalistas, do ideal de dissolução das fronteiras entre vida e arte (defendido pela Pop Art).

Farocki adota o protocolo comunicacional do processo que deseja examinar, assumindo como válido o ponto de vista dos emissários da agência, para caracterizar com maior propriedade suas operações. Em parceria com Ingo Kratisch, ele preserva a integridade dos acontecimentos, ao mesmo tempo em que sublinha uma linha de

narrativa e artifício por meio de uma decupagem. A ordenação cronológica do material, a não interferência da câmera ou da voz, a contenção da montagem, a duração coerente dos planos, reforçam a qualidade documental. A construção narrativa se faz presente no manejo dos detalhes, como perguntas e respostas entre personagens, *close-ups* de objetos estratégicos, trocas de olhares por cima da mesa e outros elementos. Ao antecipar o ritmo do diálogo, a câmera incute à situação uma leve impressão de roteirização, uma condição de pré-arranjo, tendência que a montagem reforça com o cadenciamento constante da ação.

De maneira sutil, sem que o efeito de realidade se quebre, o papel de cada ator é descolado da atuação “natural”, em um movimento de tensionamento e disrupção da cena observada. Por meio do esquema de *reductio ad absurdum*, o sujeito que filma suspende sua negatividade e adere, formalmente, ao comportamento examinado, escancarando as contradições que desafiam e invalidam a premissa do sistema. Onde se quer a pretensa autossuficiência de um universo pleno, projetado para a incessante absorção do olhar do consumidor, Farocki deflagra um mecanismo de manipulação e cálculo. De início, ele recepciona os executivos e marketeiros, assimilando seus conceitos inclassificáveis e jargões especializados. Com o tempo, a normalidade da cena desmorona, sem que haja uma lição pedagógica ou moral que ocupe seu lugar. O jogo da crítica, nesse sentido, é o desvio e a revelação de um *Verbund* que, para propagar a impostura dos “novos sentimentos” do mercado, supostamente mais autênticos, forja um mundo de efeitos premeditados.

* * *

A aparência aborda uma dinâmica que pertence, em senso mais estrito, à esfera da publicidade, mas que apresenta essa publicidade como um processo apreendido na reunião de negócios. Os filmes que analisaremos daqui em diante fornecem um mergulho continuado em contextos empresariais específicos, em geral atípicos para o cinema. Eles compõem um esforço abrangente de documentação, sondagem e compreensão do universo corporativo, a partir da modalidade de observação fílmica *em direto* e da atitude mascarada de apreciação crítica. São obras que adotam estratégias semelhantes às que encontramos em *Uma imagem* e *A aparência*, mas que trazem variações importantes que permitem avaliar o

amadurecimento progressivo de Farocki, em seu método para se infiltrar nas sedes operacionais da economia capitalista.

Seu primeiro documentário de observação após *Uma imagem e Jean-Marie Straub e Danièle Huillet...* foi *O treinamento* (*Die schulung*, 1987), dedicado a registrar um seminário de executivos. No texto “Trailers escritos”, composto por fragmentos memorialísticos de sua carreira, o cineasta explica que foi difícil achar um seminário desse tipo para filmar. Acabou encontrando um instrutor que queria ser filmado a todo custo e que, segundo Farocki, teria obrigado os estudantes a participarem dizendo que se não estivessem preparados para serem filmados, suas habilidades gerenciais não deviam ser grande coisa. Vale notar, portanto, o elo sugerido entre a performance-atuação diante da câmera e a dimensão operativa dos sujeitos na cena corporativa. O método da obra se parece com o de *A aparência*, ao menos à primeira vista, mas a situação do treinamento é peculiar, marcada pela incidência de uma pedagogia corporativa, algo que se repete em *O re-treinamento* (1994) e *A entrevista* (1997). Esses três filmes compõem um subconjunto dedicado a observar etnograficamente os processos que moldam os sujeitos contemporâneos aos desígnios empresariais. *Was ist los* (1991) também aborda processos desse tipo, mas, por conter elementos ensaísticos mesclados às observações, está situado no terreno das observações argumentativas.

O treinamento começa com uma sequência de créditos emblemática que podemos tomar como um breve exórdio, de caráter crítico, para o seminário de treinamento que veremos. Formas humanoides alaranjadas, como manequins modelados por computador, caminham em meio a uma paisagem árida dominada pela tonalidade azul. Ao fundo, contornos de dunas cor de areia delineiam uma linha de horizonte tênue, entre um céu e um chão igualmente azulados. Não há qualquer outro traço distintivo da realidade, nada além da moldura desértica de um mundo desolado, cujas criaturas perambulam sem destino e nem origem [fig. 280]. Ouvimos uma base de percussão abafada, com variações mínimas, e um som de teclado que a atravessa, crescendo e diminuindo. Essa modulação sonora, que reforça a ideia de um mundo padronizado, contribui para criar uma atmosfera de estranhamento. Após alguns segundos, as cores da imagem se transformam com uma lenta fusão. O novo equilíbrio entre azul e amarelo permite entrever as nuvens no céu e identificar a composição arenosa do solo. Nesse momento, sobrepostas à imagem, surgem as letras do título na tela: *Ziele: Die Schulung*, ou *Objetivos: O treinamento* [fig. 281]. A

imagem muda outra vez, com uma fusão que apaga qualquer traço azulado e faz com que o céu fique branco, ressaltando o caráter desértico do terreno [fig. 282]. Então, podemos discernir melhor as figuras que caminham no deserto digital, como se fossem zumbis ou viajantes sedentos.



Figura 280

Figura 281

Figura 282

Uma ideia curiosa, vez ou outra retomada nos estudos de cinema, é que a sequência de créditos oferece uma prefiguração condensada dos motivos que compõem a narrativa fílmica¹⁶⁷. Além disso, o leitor terá notado que grande parte dos filmes de Farocki inclui um preâmbulo que fundamenta a estrutura narrativa (é o caso de *Fogo inextinguível*, *Entre duas guerras*, *Indústria e fotografia*, dentre outros). Por isso, é sugestiva a escolha dessa *imagem sintética* para abrir um filme sobre o processo corporativo de treinamento de gerentes. Tal categoria visual, conceituada no campo da computação gráfica a partir da década de 1970, remete à lógica de simulação realista que promovia a indistinção entre a imagem computadorizada de um objeto e seu correlato fotográfico¹⁶⁸. As figuras indistintas que vagam no deserto *sintetizam* o processo disciplinar examinado no filme: a contínua correção do comportamento individual para se adequar ao universo corporativo, a modelação dos

¹⁶⁷ Por exemplo, na célebre sequência de créditos feita por Saul Bass em *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), de Alfred Hitchcock, “a espiral que sai lentamente de um olho feminino [...] parece já determinar o destino fatal das imagens do filme: prolongar-se em trajetórias cíclicas que se adensam no tempo” (OLIVEIRA JR., 2015, p. 2).

¹⁶⁸ Estranho sonho da visão das máquinas, que vemos se concretizar, em nossos tempos, com fenômenos cada vez mais labirínticos de simulação imagética, como o *deepfake* e o *deepnude*. Algumas reportagens sobre o tema: <https://www.cnbc.com/2019/10/14/what-is-deepfake-and-how-it-might-be-dangerous.html/>; <https://www.theguardian.com/culture/2020/feb/07/ai-in-the-adult-industry-porn-may-soon-feature-people-who-dont-exist>; <https://jasonthacker.com/2020/01/29/how-deepnudes-reveal-the-pornification-of-technology/>; <https://bigthink.com/technology-innovation/ai-fake-nudes>. E vídeos comparativos do fenômeno: <https://www.youtube.com/watch?v=JbzVhzNaTdl>; <https://www.youtube.com/watch?v=cQ54GDm1eL0> (fake de discurso do Obama, feito pelo cineasta Jordan Peele).

gestos e das linguagens dos participantes, a replicação de um arquétipo ideal de sujeito imaginário.

A partir desse momento, seguimos uma montagem resumida dos cinco dias de seminário, registrados pelo cineasta e sua equipe em um trabalho de observação paciente da pedagogia empresarial¹⁶⁹. O filme demonstra atenção ao protocolo performativo-comunicacional do evento, recolhendo com zelo os gestos e as palavras que decorrem na sala de aula. Fica nítido o papel atípico do instrutor: instaurando suas lições de “modelagem”, ele é o único que pode fazer intervenções “excessivas” no palco do treinamento e pressionar os demais “atores”, para que eles aprendam a “interpretar” com precisão seus “personagens”. Toda a situação é apresentada habilmente, com uma linha de condução narrativa que reforça a progressão do seminário e as interações entre os participantes, propiciando à cena um grau de inteligibilidade, mas também de instabilidade, pois o olhar de Farocki é arguto para captar as tensões que emergem e a distância que os personagens guardam em relação às suas próprias representações corporativas.

De maneira geral, o filme ressalta as técnicas pedagógicas que governam, em cena, o sujeito e sua “performatividade”¹⁷⁰, fazendo uso das operações do cinema para valorizar as defasagens narrativas na condução do mentor. Cabe reparar, por exemplo, que enquanto os *close-ups* estão praticamente ausentes (evitando uma identificação muito direta), os planos médios destacam o artifício e o dissenso no sistema do

¹⁶⁹ Uma questão importante, para esse cinema, que examina situações distendidas, em contextos repetitivos e padronizados, é a da duração. O diretor precisa suportar até o fim o ritmo da instituição, olhar para o que se passa sem reagir de imediato, suspender provisoriamente seu posicionamento e dar lugar a uma postura de escuta. Zischler, como já dissemos, afirma que “uma paciente insistência na duração, um olhar anti-nilista e uma impulsão materialista determinam a ética e a estética d[o] trabalho [de Farocki]” (ZISCHLER, 2002, p. 27). A tomada de posição adquire, assim, um sentido distinto da política explícita que Didi-Huberman (2010) encontra em *Fogo inextinguível*: ela consiste, antes, em observar metodicamente cada situação, para compreender melhor. Por isso, também, o filme traz uma construção discursiva sem ênfase: sem voz *over*, sem roteiro prévio, sem interpelação verbal dos personagens. Em benefício da validade da análise (fria e científica, à maneira das máquinas), há um cuidado para não produzir alterações assimétricas, que desequilibrariam a configuração do sistema.

¹⁷⁰ A noção de performance, daqui em diante, não será convocada necessariamente em proximidade com as vanguardas artísticas, que buscavam afirmar a presença do corpo no espaço ou na cena, por meio de um ato mimético singular e contingente. Não é a performance da irredutibilidade do gesto, que emerge entre o vivido e o imaginado, o real e o planejado. Ela será tomada, via de regra, em uma acepção mais básica e ao mesmo tempo sutil, ligada ao modo como a linguagem é usada em um sistema de comunicação para padronizar efeitos. Como afirma Christa Blümlinger (2010), sobre *Como viver na RFA*, o corpo é reduzido à sua função de meio. Ela também se relaciona, nesse sentido, ao significado do termo nos contextos computacionais ou de engenharia: a *performance* de uma máquina tem a ver com seu desempenho, sua eficiência para cumprir funções programadas. Podemos relacioná-la, assim, ao termo de operatividade, que Farocki atribui a determinados tipos de imagem que se pautam pela realização de uma ação — e não pela dimensão estética. Tal *performance* significa não um ato em realização espontânea, mas a realização eficiente de um ato dentro de um dispositivo determinado, em uma lógica de normatividade e repetição.

treinamento¹⁷¹. Podemos entender o ambiente como um tipo de “circuito fechado” que o instrutor preparou para capturar os sujeitos em uma rede de estímulos e respostas. Usando a gravação e reprodução em vídeo, ele incita os participantes a delinearem suas imagens pessoais com o máximo de “rentabilidade”, em um ciclo continuado de *feedback* [fig. 283 a 285]. Em outras palavras, ocorre uma mutação do *Verbund* capitalista, que, na era das corporações *inclusivas*, leva o jogo da regulação dos indivíduos (apontado em *Narrar*) a um nível mais profundo. O vídeo, herdeiro do cinema e seus atributos psicotécnicos, funciona como ferramenta de sincronização, induzindo os sujeitos a assimilarem parâmetros performativos. Mesmo quando o vídeo não é usado diretamente, o instrutor tece comentários a partir dos registros iniciais, levando os participantes a modularem gestos, posturas e palavras para que suas atuações se tornem “convincentes”¹⁷². A tarefa do cineasta, portanto, é se embrenhar nesse jogo sem descaracterizá-lo, interpondo a ele um outro princípio de ordenação, um desvio de sentido.

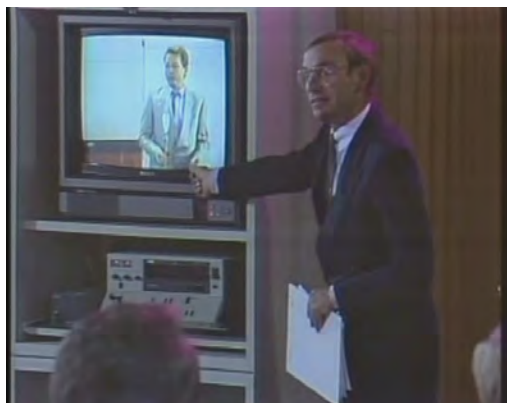


Figura 283



Figura 284



Figura 285

¹⁷¹ É o caso do Sr. Ruhleder, o participante que questiona o método do instrutor; das confidências trocadas entre o instrutor com os participantes; ou dos momentos em que o instrutor impele os participantes, como o Sr. Ruhleder, a um rito de “conversão”, que forja a resolução provisória de um conflito.

¹⁷² Com base no modelo de Foucault, das instituições concentracionais, Deleuze distinguiu “entre as sociedades disciplinares [...] e as novas sociedades do controle, nas quais todas as instituições estão embutidas em uma corporação dispersa”. A virada decisiva, para o filósofo francês, é o momento em que as pessoas deixam de se sentir coagidas a fazerem algo, mas passam a querê-lo, a desejar positivamente os meios de sua própria regulação. Os executivos, em *O treinamento*, concordam em ser filmados pelo instrutor, a fim de adquirirem domínio sobre as aparências e capitalizarem suas subjetividades, segundo a lógica corporativa, em um processo de suposto aprimoramento pessoal. Mas os traços de subjetividade são submetidos ao circuito fechado, de modo que, como afirma Deleuze, não é o molde que importa, mas sim a *modulação*, a dinâmica de *equalização* do ser. É nesse sentido que usaremos, doravante, a noção de *modulação*, em referência a esse processo de subjetivação refinado pela dinâmica capitalista.

O mecanismo de *reductio ad absurdum* tem aqui alvo certo, mas de difícil captura: onde o capitalismo avançado divulga um potencial infinito de afirmação do sujeito, o que se desenrola, na verdade, é uma consumação da sujeição. Por trás das estratégias supostamente neutras de aprimoramento da linguagem e aperfeiçoamento profissional, a dinâmica de instrução efetua algo extremamente invasivo, usando um método *verbundico* de *reengenharia de si*, que pode ser entendido como uma variação da “reengenharia de produção” (Cf. HOCHSCHILD, 1983; CABANAS, ILLOUZ, 2019). Se, na fábrica moderna, em particular com o toyotismo, as inovações tecnológicas que prometiam melhorar as condições de trabalho trouxeram um controle mais fino e imperceptível do trabalho pelos patrões, algo similar ocorre nos escritórios contemporâneos. A visada taylorista, focada na adequação do trabalhador aos requisitos industriais, foi substituída por um aparato psicológico e econômico que molda a subjetividade do indivíduo com ênfase em noções abstratas de motivação, felicidade e autorrealização (CABANAS, ILLOUZ, 2019). Em um esquema ininterrupto de autofabricação, cada funcionário é induzido a buscar a sua melhor versão, um pretexto para a readequação e exploração ontológica do indivíduo no universo corporativo. Aquilo que muitas vezes foi designado nas últimas décadas como processo de subjetivação, sob a chave da emancipação ou libertação, o capital, em seu artil extremo, soube reverter para o antigo propósito da subordinação¹⁷³.

Farocki foi, talvez, o cineasta que se empenhou com maior afincamento em investigar esse processo em curso, ao se voltar para as práticas corporativas de co-optação dos sujeitos e de condicionamento de seus hábitos¹⁷⁴. Analogamente, ele nos permitiu compreender, nesse e em outros documentários dos anos 2000, de que modo a utopia de dissolver a arte na vida, própria das vanguardas dos anos 1960, foi distorcida, resultando no apagamento das fronteiras entre vida e trabalho. Como de

¹⁷³ Não é demais retomar aqui a ideia de Fredric Jameson em torno da “morte do sujeito”. Enquanto uma primeira posição se contenta, diante da dissolução do indivíduo, em apontar que “na era do capitalismo corporativo [...] esse antigo sujeito individual não existe mais”, uma segunda posição, certamente mais temerária e radical, acrescenta que “não apenas o sujeito individual burguês é algo do passado, como ele é também um mito, algo que nunca chegou de fato a existir, nunca houve sujeitos autônomos desse tipo. Esse construto é meramente uma mistificação filosófica e cultural, que buscou persuadir as pessoas de que elas “tinham” subjetividades individuais e possuíam certa identidade pessoal singular” (JAMESON, 2006, p. 24).

¹⁷⁴ *O treinamento*, como dissemos, inaugura uma série de incursões semelhantes do diretor aos ambientes empresariais, resultando em filmes que mostram “as práticas corporativas de treinamento, re-treinamento e representação de papéis que formam a matriz de aprendizado perpétuo da sociedade de controle contemporânea” (EHMANN; ESHUN, 2009, p. 210). Eles procuram compreender processos de modulação subjetiva, em ambientes institucionais como escritórios, agências e seminários, cujos modelos disciplinares não coincidem exatamente com os da fábrica e da prisão.

praxe, o capital tomou posse de uma aspiração libertadora advinda do campo estético para arquitetar um plano de controle ainda mais difuso, que incide sobre a quase totalidade do tecido social. Os impulsos de constituição do sujeito, os processos habituais de subjetivação, são absorvidos de maneira voraz pelo vórtice da cultura empresarial. Sob a astúcia do capital, ganha forma uma virada de chave engenhosa, que vai *da afirmação do sujeito à consumação da sujeição*, uma sujeição radical, que pode ser associada, dentre outras coisas, à crescente indistinção entre vida e trabalho. *O treinamento*, assim, inaugura uma série de investigações cruciais de Farocki sobre as transformações das décadas de 1980 e 1990. De certa maneira, o instrutor que registra e corrige em tempo real o comportamento dos gerentes pode ser tomado como o predecessor de certas máquinas de controle que conseguirão, com eficiência maior, detectar os traços dos sujeitos e canalizá-los para modelos avançados de coerção.

Alguns anos depois, com a realização de *O re-treinamento* (*Die Umschulung*, 1994), Farocki registra o mesmo instrutor ministrando um seminário quase idêntico em contexto diverso. Os participantes, agora, são gerentes comerciais da Saxônia, que desejam “desaprender” os modos supostamente obsoletos de fazer negócios na Alemanha Oriental. Embora a dinâmica do treinamento seja similar ao anterior, com um circuito fechado de correções e *feedbacks* armado pelo instrutor, a peculiaridade da situação reforça seu propósito de recondicionamento psicológico-social. Face aos antigos hábitos dos vendedores, que trazem uma mentalidade menos liberal, a tendência modulatória da dinâmica corporativa se torna mais patente, ganhando destaque seu caráter de sincronização. Nesse sentido, a obra deve ser associada, também, a um conjunto específico de investigações do cineasta, destinadas a documentar o processo de reunificação do país no início da década de 1990. Esse fenômeno, inseparável da colonização do tecido social alemão pela ideologia neoliberal, com suas garras vorazes, é também o tema principal ou secundário de filmes como *O papel da liderança*, *Um novo produto* e *Was ist los*.

À parte esse aspecto, o método de Farocki se mostra quase idêntico àquele utilizado em *O treinamento*, preconizando uma observação sem interferências, bem ao estilo do cinema direto. A única diferença pronunciada, à parte as variações nos diálogos, é a inserção de tomadas externas ao seminário, que podem ser classificadas em dois tipos principais. Em um primeiro tipo, vemos planos que pontuam a passagem do tempo com imagens da paisagem ao redor, acompanhadas de inscrições como “noite”, “dia seguinte” e “tarde” [fig. 286 a 288]. É um gesto que encontramos,

vez ou outra, nos documentários de Fred Wiseman, mas que Farocki utiliza para fortalecer a estruturação narrativa do treinamento, conforme a ordenação dos dias. Ao mesmo tempo, o segundo tipo de tomada externa mostra as sequências de “lazer” dos participantes, realizadas “do lado de fora” do seminário [fig. 289 a 291]. O que se torna nítido, nelas, é a pouca ou nenhuma distinção entre vida e trabalho, entre campo profissional e pessoal. As conversas giram todas em torno das questões do treinamento, não havendo um fora de campo consistente para o universo da modulação corporativa de subjetividades. Nenhuma notícia, nenhuma guerra, nenhuma interferência imponderada, nada que modifique a simplificação de um mundo artificial e positivo, em que os “alunos” são proibidos até mesmo de balançarem a cabeça em sinal de negativa¹⁷⁵.

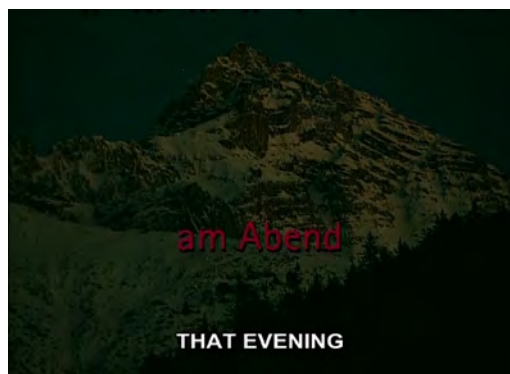


Figura 286



Figura 287



Figura 288



Figura 289



Figura 290

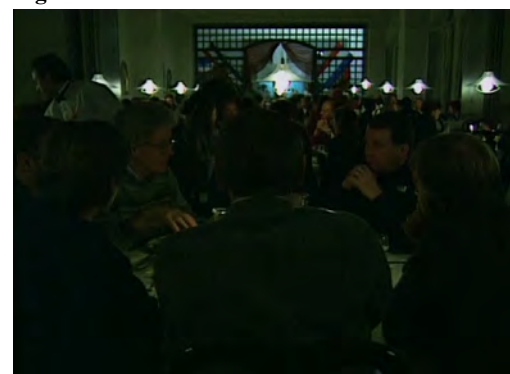


Figura 291

De novo, a postura de observação farockiana permite apreender, com um acréscimo de conhecimento crítico, a atividade performativa desencadeada pela

¹⁷⁵ Diversos pesquisadores investigam, hoje, os problemas da positividade enquanto ideologia e enquanto norma biopsicossocial, incorporadas ao universo capitalista neoliberal. Conferir, por exemplo, *Sociedade do cansaço*, de Byung-Chul Han (2015) e *Manufacturing happy citizens*, de Edgar Cabanas e Eva Illouz (2019).

instrução organizacional. Em dado momento, um dos participantes do seminário comenta que, para eles melhorarem como vendedores, falta apenas terem consciência de que estão ali não para afirmarem uma personalidade, mas sim para interpretarem um papel. A réplica do instrutor é afirmativa: no início devem interpretar o papel, mas chega um momento no qual esse papel passa a ser exercido de bom grado, tomando conta da personalidade e a transformando.

* * *

Farocki realizou um terceiro filme que complementa a investigação de *O treinamento* e *O re-treinamento*, explicitando mais ainda o caráter pedagógico dos processos de “autogestão” da personalidade na cultura corporativa, que são, na verdade, processos de controle e modulação. Em *A entrevista* (*Die Bewerbung*, 1997), ele analisa um rito fulcral no difuso arcabouço empresarial, a preparação do sujeito para a entrevista de emprego. Todo tipo de pessoa, seja ela um estudante do ensino médio, um ex-presidiário ou um viciado em heroína, deve aprender a vender a si mesmo como produto, conforme os parâmetros do mercado. Outra vez, a dinâmica de modulação, oferecida como prática libertadora, consiste antes no ritual empobrecido em que cada indivíduo é continuamente readequado a si mesmo, por meio de técnicas de linguagem e performance que simplificam a realidade. Para desvelar isso, Farocki segue novamente o estilo do cinema direto, incorporando desta vez algumas intervenções que intensificam o efeito de estranhamento, e agregam às imagens sentidos não literais.

Em *O treinamento*, Farocki havia optado por uma sequência de título que prefigurava, com a imagem de computação gráfica, a modulação dos sujeitos no universo corporativo. Em *A entrevista*, ele convoca para a abertura um fragmento da trilha sonora de *Homem morto* (*Dead man*, 1995), de Jim Jarmusch, filme de ficção sobre o mal-estar de um mundo desertificado, tomado pelas forças de exploração e violência (cujo título é sugestivo para delinear os sujeitos corporativos). Tal substrato sonoro retorna em outros momentos, acompanhado, por vezes, de um filtro azulado e uma ligeira desaceleração da imagem. Essas ocasiões destacam elementos contraditórios no discurso dos instrutores e ressaltam os aspectos particularmente invasivos das entrevistas. No início do filme, quando um dos *coachs* atende uma candidata jovem, a música resalta o caráter “artificial” de seu gesto: ele recapitula

um roteiro prévio, preparando a cena para receber a mulher [fig. 292]. Momentos depois, em outra agência, o filtro azulado mostra repetidas vezes a caminhada de uma jovem até a mesa do instrutor, onde ela recebe recomendações sobre o modo de entrar na sala numa entrevista de emprego [fig. 293 e 294]. A seguir, em uma sala de aula, o coach/professor corrige a linguagem dos alunos com uma dinâmica pedagógica que mobiliza, como nas cenas anteriores, princípios de apresentação pessoal.



Figura 292



Figura 293



Figura 294

De maneira geral, parece haver um propósito de estranhamento e desvio em todas essas operações fílmicas, a fim de quebrar a normalidade aparente dos escritórios e revelar o mecanismo performático que os ordena. Tal aspecto é mais saliente aqui do que em *O treinamento* e *O re-treinamento*, filmes que não deixam de ser passos importantes na trilha de investigações da dinâmica corporativa. Há três pontos que contribuem para incrementar a dimensão crítica de *A entrevista*. Em primeiro lugar, o tema da entrevista de emprego evidencia o fato dos próprios indivíduos serem tomados como produtos no âmbito da pedagogia corporativa, em um contexto neoliberal que hipostasia a ideia individualista de autorrealização e responsabilidade pessoal, obliterando problemas materiais e sociais do trabalho (CABANAS, ILLOUZ, 2019). Em segundo lugar, em vez de se voltar para as atividades de um único instrutor, o filme recolhe e conecta diferentes manifestações de uma questão comum. Na estrutura da obra, é forjada uma visão interconectada das lições e correções que se propagam por várias instituições nas cidades de Marburg, Berlim, Grasser e Hamburgo. O documentário evidencia, assim, o esforço sistêmico

de modelação dos sujeitos nos diversos espaços, para que eles melhor se adequem aos parâmetros empresariais.

Em terceiro lugar, dado o maior número de situações observadas, o princípio organizador da montagem se torna mais sintético. Por um lado, ele acompanha de maneira concisa as interações entre os personagens, destacando os momentos que revelam técnicas para lapidação de gestos, personalidades e falas. Talvez, também, como reflexo adicional da heterogeneidade de amostras, os lances de dissenso ganham eloquência, mostrando as reações insubmissas de algumas pessoas contra as técnicas de modulação, bem como as contrarreações do ambiente. Por outro lado, para melhor caracterizar o domínio corporativo sobre os sujeitos, Farocki organiza o material em blocos de instruções ordenados conceitualmente. De novo, esse método o aproxima de Wiseman, na medida em que o documentarista estadunidense costuma estruturar a narrativa com base em agrupamentos conceituais de imagens.

No início do filme, como dissemos, acompanhamos sequências em que os coachs dão lições sobre como deve ser o primeiro contato dos candidatos com os entrevistadores. Em um bloco imediatamente posterior, vemos intervenções sobre elementos da fala e do corpo, como o contato visual, a oratória, a expressão das mãos, as marcas de insegurança, o tom de voz e a postura corporal [fig. 295 a 300]. Os blocos subsequentes trazem outros termos caros ao *Verbund* corporativo: a expressividade do candidato (como transmite uma aparência de arrogância, espontaneidade, sinceridade ou paixão), a sua autoconsciência (como responde sobre suas qualidades, fraquezas, competências e inépcias), a maneira de formular seus diferenciais (como vende a si mesmo), o valor de mercado do sujeito (como reage ao ser perguntado sobre o salário pretendido). Outra vez, há uma presença constante do vídeo nas cenas de preparação para as entrevistas, seja como mecanismo de articulação do circuito de *feedback* ou como recurso pedagógico. O filtro azulado, assim, pode ser entendido como uma demarcação do caráter videográfico das situações, uma vez que todas pressupõem um grau de teatralidade e repetição. Os apertos de mão, ainda que encenados como cumprimentos sinceros, são emulações preliminares para futuras entrevistas de emprego. Todos esses aspectos trazem um acréscimo de precisão sintética à fatura do filme, engendrando uma reflexão complexa sobre as dinâmicas de modulação do sujeito no capitalismo contemporâneo.



Figura 295



Figura 296



Figura 297



Figura 298



Figura 299



Figura 300

Nesses filmes, Farocki permanece por uma duração prolongada no âmbito corporativo-institucional, usando os recursos do cinema para diminuir o controle do instrutor sobre a sua própria imagem, e extrapolando, sutilmente, o circuito fechado do seminário. A câmera observa tudo de maneira atenta, tentando encontrar um sentido divergente para a situação, um princípio de ordenação alterno para aquilo que vemos. Ao mesmo tempo, registra as técnicas de catequização corporativa, em especial os espelhamentos do vídeo e os jogos de atuação. A montagem, desmontando e reconectando as peças dessa máquina pedagógica, e sublinhando os momentos de dissenso, empenha-se para mostrar o que está além da visibilidade da imagem, e para desvelar o caráter performativo da situação. Tudo somado, é na defasagem fundamental entre o cinema e o *Verbund* corporativo que Farocki apanha a natureza operativa dos treinamentos, seu processo de subjetivação programada, que decorre de uma performatividade não enfática.

O que se percebe nesse conjunto, enfim, é uma frente de atuação metódica e consistente, em um contexto circunscrito de pedagogia corporativa, que pressupõe um contínuo adestramento dos sujeitos aos seus parâmetros de operação. Os temas e as situações filmadas não constituem meramente situações aleatórias, ou arbitrárias, mas sim variações, inseridas em uma perspectiva mais ampla de investigação, a das vias de controle e modulação do capitalismo avançado. Ao elencar e conectar habilmente variadas conjunturas de treinamento para entrevistas, o método de Farocki logra desmascarar com maior veemência o teatro das instituições corporativas na pós-modernidade, mostrando que por detrás da aparente neutralidade e da objetividade linguística se oculta um princípio abrangente de coerção. Como ensinam Straub e Huillet, a resistência política e a insubmissão não pressupõem, necessariamente, um gesto de promulgação ostensiva. Assumindo como legítimo o circuito de interações e as dinâmicas dos treinamentos, ele dá ensejo a uma conclusão reversa àquela esperada pelo universo empresarial: no escopo da cultura corporativa, a via da afirmação do sujeito se mostra, a bem da verdade, uma via de sujeição do indivíduo e de modulação.

* * *

Há outra etnografia contra-corporativa chamada *Não sem risco* (*Nicht ohne Risiko*, 2004), em que Farocki registra a negociação de um contrato de investimento direto para um projeto de engenharia. Novamente, usando a sua estratégia de mascaramento, ele adentra uma área recôndita da capitalização corporativa e, com um toque de humor sutil (que começa no título), mostra que o capital de *risco* é regido por uma *previdência* quase exaustiva¹⁷⁶. Onde se anuncia a ousadia do jogador, o imponderado da aposta e a intrepidez do empreendedor, achamos cálculos, juros e cláusulas de segurança.

Na sequência de abertura, uma animação digital simula um guindaste em funcionamento, impulsionado por um motor de tração acoplado a um aparelho de medição. Desde o princípio, essa imagem sintética inculca um mote de simulação na

¹⁷⁶ O título em inglês, aliás, envolve o mesmo aspecto irônico: *Nothing ventured*, ou *Nada se arriscou*, mas que poderia ser melhor traduzido por *Quem não arrisca*, se considerarmos o provérbio “*nothing ventured, nothing gained*” (isto é, “quem não arrisca, não petisca”).

situação. A seguir, somos lançados no escritório da Buchanan Tecnologias Industriais Ltda., empresa alemã de capital de risco e participação privada, representada aqui por dois executivos. Do lado oposto da mesa, acompanhado por dois assessores, está Lutz May, engenheiro eletrônico, presidente da NCTE Ltda., jovem fabricante de sensores de torque para o setor automotivo. O advogado de May conduz a negociação, que tem como tópico um investimento de 750 mil euros em sua empresa. A conversa, marcada pela linguagem especializada (com rodeios argumentativos, pormenores e jargões), não deixa de transparecer a habilidade retórica e a desenvoltura dos participantes. Como Farocki afirmou, “é quase uma forma de sedução”¹⁷⁷, fundada no convencimento mútuo das partes e no pacto implícito de uma base de plausibilidade capitalista, como se o mundo coubesse, por inteiro, em suas palavras e visões.

A câmera está imobilizada em pleno movimento, no olho do furacão, no vórtice invisível e descentrado de um poder que calcula o futuro de maneira abstrata e confere ao dinheiro um estranho devir. *Não sem risco* é uma excursão letivo-observacional às bases especulativas do capital, adquirindo um valor de contra-informação que pode ser pensado a partir de um elemento extra-fílmico: o depoimento de Christian Petzold, que foi aluno de Farocki na DFFB e parceiro do mestre em vários trabalhos, como *Fênix* (*Phoenix*, 2014) e *Yella* (2007), sendo esta última uma das mais importantes obras da chamada Escola de Berlim¹⁷⁸. *Yella* é um filme ficcional que apresenta, dentre outras coisas, um enfrentamento muito consistente quanto ao estado do capitalismo em geral, e ao financeiro em particular, o chamado “capitalismo gafanhoto”. Petzold não apenas incluiu Farocki como colaborador em seu roteiro, como também declarou ter tomado *Não sem risco* como modelo de desenvolvimento para o drama:

Para começar, houve o filme de Harun Farocki, *Nenhum risco* (*Nicht ohne Risiko*, 2004). Durante três dias, ele filmou uma negociação de capital de risco como um etnógrafo. A premissa de Harun era a percepção de que ainda não temos nenhuma nova imagem do capitalismo. Claro, temos essas zonas de embarque de aeroportos, onde vemos pessoas modernas com laptops, lendo revistas brilhantes, vestindo Rolexes e roupas Burberry. Tudo isso é apenas uma superfície, mas não temos imagens de como essa nova forma de capitalismo opera. Temos livros sobre isso, mas não encontramos essas imagens nos filmes. No cinema, o capitalismo ainda está sendo imaginado

¹⁷⁷ Debate na Duisburger Filmwoche, em 13/11/2011.

¹⁷⁸ Uma tendência identificada no cinema alemão, a partir dos anos 1990, e que envolve, além de Petzold, nomes como Angela Schanelec, Thomas Arslan, Christoph Hochhäusler, Ulrich Köhler e Maren Ade (alguns dos quais também foram alunos de Farocki).

como Charles Chaplin o imaginou em *Modern Times* (1936). Como Harun abordou sua tarefa etnograficamente, em vez de assumir *a priori* uma perspectiva denunciatória, o filme conseguiu pela primeira vez tornar visíveis as pessoas flexíveis e modernas que estão envolvidas nessas operações: nós ganhamos *insights* sobre sua sede de vitória (do modo como agora isso é também descrito, um pouco, em *Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism* [2007], de Naomi Klein) e de onde vem o atrevimento e a pose dos novos “Chicago Boys”. Em Yella, cada frase da negociação vem do filme de Harun: nada disso foi inventado, tudo é baseado em negociações reais, incluindo o vocabulário (PETZOLD; ABEL, 2008).

As palavras de Petzold destacam, em *Não sem risco*, uma iniciativa estratégica e bem-sucedida de infiltração numa corporação financeira, a fim de tornar visível seu funcionamento. Na estrutura do filme, Farocki acentua os aspectos dramáticos da negociação, trazendo expectativas, suspenses e reviravoltas, intervalos que o diretor valoriza com a trilha sonora e a decupagem. Na primeira pausa da reunião, somos colocados para ouvir música clássica, enquanto as equipes de negociação se separam. Na rodada final de negociação, quando o advogado de May “vira a mesa” (de maneira previamente acordada com um dos executivos da Buchanan), uma mudança de plano mostra a mão com a caneta, analisando o contrato. Com um equilíbrio preciso entre a contingência e o controle da situação, por meio de panorâmicas e cortes, Farocki destaca elementos aparentemente ordinários do gesto e da fala. Tais procedimentos, delineando uma decupagem rigorosa, confere às discussões uma camada teatral, ou, de novo, uma peculiar performatividade. Há uma consecução narrativa que sugere, de maneira consistente, a inscrição de um roteiro prévio na cena corporativa.

Nesse filme, subsiste uma atitude algo estoica de observação persistente e de busca da verdade, algo que Antjee Ehmman e Kodwo Eshun nomeiam de “fascinação agnóstica”, referindo-se à posição do sujeito que olha para o mundo com franca curiosidade¹⁷⁹. Cabe enfatizar, contudo, que tal projeto de escrutínio tem desígnio crítico, uma vez que a recomposição narrativa do fenômeno fornece conhecimentos importantes sobre o mecanismo da reunião. Mais do que fazer um filme sobre a financeirização, Farocki transforma o cinema em uma máquina de capturar movimentos impalpáveis do capitalismo tardio, conferindo a eles uma forma inteligível. A imagem sintética que abre o filme, e que retorna ao longo da narrativa,

¹⁷⁹ “Algo como uma atitude de fascinação agnóstica. A câmera observa as negociações de empresários capitalistas e arquitetos de shopping centers com a curiosidade imparcial de uma criança que escuta adultos a discutirem sobre flutuações nas taxas de juros das hipotecas. Farocki substitui a qualidade do antagonismo pela da atenção; ele presenteia seus personagens com o elogio do escrutínio sustentado” (EHMANN, ESHUN, 2009, p. 295).

aponta, como dissemos, para um fator de simulação. Durante a reunião, o que vemos é a confirmação performativa desse fator, que não apenas mascara os sentidos da dinâmica capitalista (exploração, violência), mas também adquire uma lógica de teste cujos parâmetros, em incessante reavaliação (linguística, discursiva, técnica), determinam a primazia ontológica da realidade capitalista, mais do que a mera licitude da negociação. Não podemos considerar gratuito que no trajeto de carro, mostrado na metade do filme, Farocki dê destaque à presença do GPS, uma tecnologia que padroniza a orientação. A piada divertida do “não sem risco”, desviada para uma compreensão mais abrangente da vida enquanto simulação capitalista, se torna o diagnóstico sombrio para um mundo à beira do colapso.

3.3 Arquiteturas

Farocki, portanto, dedicou um conjunto significativo de documentários para examinar o circuito de produção contemporâneo, seja na esfera da publicidade (*A imagem*, *Natureza-morta* e *A aparência*) ou em treinamentos empresariais (*O treinamento*, *O re-treinamento* e *A entrevista*). Nesses casos, ele buscou desvelar certos processos do *Verbund* capitalista, mostrando como as suas técnicas de padronização modulam os sujeitos e modelam as imagens. Em outra via de investigação, que guarda pontos de contato com os filmes anteriores, ele se volta mais fortemente para atividades de concepção de espaços. A princípio, são três obras que acompanham arquitetos e engenheiros em seus trabalhos de projetar e organizar a superfície do mundo: em *Os criadores dos mundos de compras* (*Die Schöpfer der Einkaufswelten*, 2001), seguimos a idealização de um shopping center, desde o projeto arquitetônico até a distribuição das lojas; em *Um novo produto* (*Ein neues Produkt*, 2012), acompanhamos uma equipe do famoso Quickborner Team, sediado nas imediações de Hamburgo; em *Sauerbruch-Hutton Arquitetos* (*Sauerbruch Hutton Architekten*, 2013), seguimos dois renomados discípulos da Architectural Association de Londres (Matthias Sauerbruch, ex-funcionário do OMA de Rem Koolhaas, e Louise Hutton, que havia trabalhado com os Smithson).

Os criadores dos mundos de compras é um documentário de observação multifacetado que mescla dois temas muito presentes na filmografia de Farocki, as imagens do neoliberalismo e as tecnologias de sujeição. Tais questões são mostradas

sob uma perspectiva vizinha aos ensaios que ele realizou, no mesmo período, sobre as interseções da tecnologia com o controle, em especial *Imagens da prisão*. Em vários momentos, o registro do shopping em construção enfatiza os dispositivos coercitivos usados na arquitetura e gestão dos espaços de consumo. O documentário também aborda a dimensão publicitária que rege esses locais, a partir de uma leitura micropolítica. Como em obras anteriores, Farocki permanece atento aos procedimentos de modulação que incidem sobre os sujeitos em esferas variadas.

Basicamente, o filme acompanha a concepção ou otimização de ambientes de consumo conduzida em um shopping por um time de especialistas. Mascarando sua negatividade, Farocki segue os personagens nas reuniões de planejamento, sem recorrer a voz *over* ou letreiros, respeitando a duração das falas e acrescentando, quando muito, *inserts* extraídos de programas computacionais voltados para medição e controle. *Os criadores dos mundos de compras* oferece, à maneira de *A entrevista*, um emaranhado consistente de momentos chave dos processos observados, com heterogeneidade ainda maior de materiais. A articulação entre os planos ressalta associações imprevistas, promovendo uma postura crítica sobre o que vemos e revelando algo crucial sobre o estranho exercício de poder que se inscreve na arquitetura do consumo¹⁸⁰. Gradativamente, os gestos da montagem instituem fissuras no traçado consensual dos discursos e programas dos especialistas, perfurando o plano demasiado liso da cultura corporativa.

Em dado momento, uma instrutora ensina gerentes de lojas e publicitárias a manipularem o olhar dos consumidores com técnicas de ponto focal [fig. 301 e 302], método que planifica a distribuição dos objetos no espaço, a fim de *operacionalizar* as reações do olhar diante das vitrines. Em meio às cenas do treinamento, a montagem intercala um olho “rastreado” por um aparelho de medição oftalmológico [fig. 303], capaz de avaliar a direção e a reação do olhar. São “técnicas do observador”, que, como demonstrou Jonathan Crary (2012), imbricam a formatação da visão à normatização do sujeito observador, em termos de produção laboral e consumo visual. Elas permitem quantificar o engajamento óptico e medir a reação das pessoas aos cenários de compras, favorecendo a criação de ambientes de consumo mais eficientes

¹⁸⁰ Como nos filmes anteriores, a representação da realidade foi despida de qualquer aspecto ideológico. Nas medições, nos planejamentos, nos cálculos, parece valer apenas a técnica por ela mesma e o universo corporativo, sem nenhum fora. Esse é um ponto presente também nos filmes anteriores, dos treinamentos, pois os participantes não discutem uma única notícia do mundo sequer, na hora do jantar.

em capturar os sujeitos. É um circuito de retroalimentação, um *Verbund* do capitalismo avançado, em que os consumidores têm seus impulsos neurológicos mensurados, em contextos e espaços planejados, e esses, por sua vez, são construídos, com base em medições, para direcionar os consumidores¹⁸¹.



Figura 301

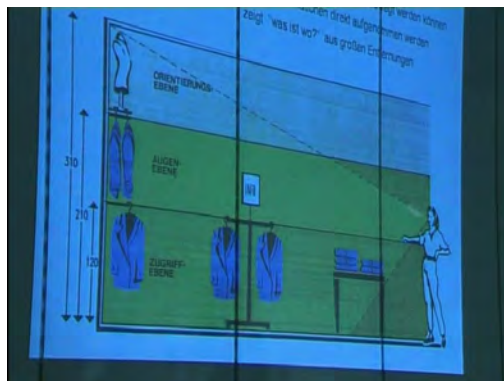


Figura 302

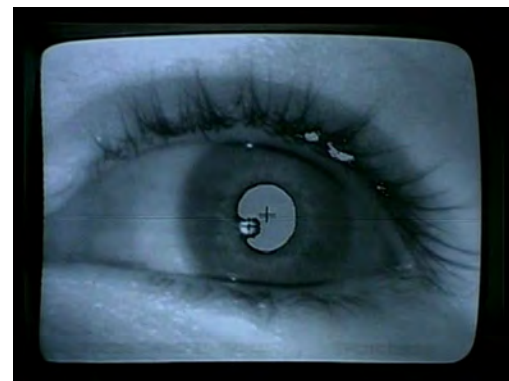


Figura 303

É crucial, logo entendemos, o acoplamento entre as técnicas de planejamento do espaço e o condicionamento do sistema da visão. Os criadores dos mundos das compras, tomando posse racional da realidade exterior, ambicionam nada mais do que *governar os impulsos dos sujeitos* que o percorrem enquanto consumidores. O mesmo olho submetido à medição é usado na tela de título, evidenciando a centralidade tecnologias da visão. É um plano totalmente fechado, de um olhar isolado e cerrado no quadro, em formato de *close-up*, caracterizado pela ausência de exterior. Ele é seguido pela única cena externa do filme, um pomposo brinde de negócios entre os arquitetos que planejam o shopping, no jardim de um restaurante de luxo. Ao longo do filme, suas conversas traem a vontade de organizar os espaços com o máximo de previsões sobre os percursos dos corpos e olhares, prefixando aquelas interações que maximizam os lucros. Em meio às sequências, imagens do olho e de outros programas

¹⁸¹ Como afirma Baudrillard (1999, p. 98): “Não existe relevo, perspectiva, linha de fuga onde o olhar corra o risco de perder-se, mas um ecrã total onde os cartazes publicitários e os próprios produtos, na sua exposição ininterrupta, jogam como signos equivalentes e sucessivos. Há empregados apenas ocupados em refazer a parte da frente da cena, a exposição da mercadoria à superfície, onde o levantamento por parte dos consumidores pôde criar algum buraco. O self-service contribui ainda mais para esta ausência de profundidade: um mesmo espaço homogêneo, sem mediação, reúne os homens e as coisas, o espaço da manipulação direta. [...] Cartazes que, de fato, nos espreitam e vigiam tão bem ou tão pouco quanto a televisão “policial”. [...] O hipermercado é inseparável das autoestradas que o recamam de estrelas e o alimentam, dos parques de estacionamento com as suas camadas de automóveis, do terminal de computador — mais longe ainda, em círculos concêntricos — de toda a cidade como ecrã funcional total das atividades.”

computacionais voltam a ser convocadas como planos de sutura ou ligação que mantêm, no fio argumentativo, a questão da matematização da visão.

Com efeito, a narrativa sugere um mecanismo de controle do olhar que resta disfarçado, em sua pretensa objetividade, operando sob os mundos das compras, “embutido” na estrutura dos shoppings como um fator de cálculo imperceptível. De novo, por meio de inserts e elos estratégicos, a montagem das cenas traz à tona a existência dessas operações subliminares, fazendo ruir a suposta naturalidade dos mundos de consumo e a oferta duvidosa de uma liberdade hedonista. Além do esforço de criar vínculos entre os temas, o filme apresenta desvios, formando uma das redes de reflexão observacional mais sofisticadas da filmografia de Farocki. Plantas arquitetônicas, fotografias, modelos digitais¹⁸², mapas, gráficos, desenhos, maquetes, programas de computador, todos esses elementos atravessam o fluxo das conversações, revelando mais do que as palavras dos personagens [fig. 304 a 318]. Eles ajudam a recompor, numa perspectiva de materiais variados, o sistema de métodos e cálculos que rege a existência dos mundos das compras.

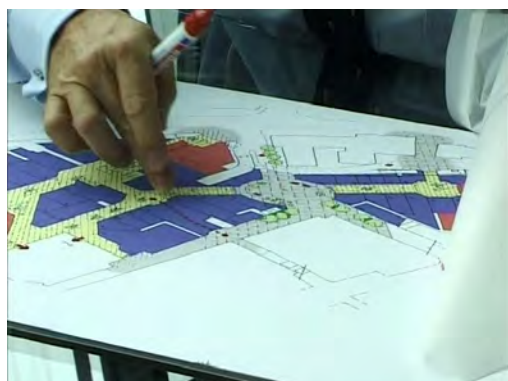


Figura 304



Figura 305

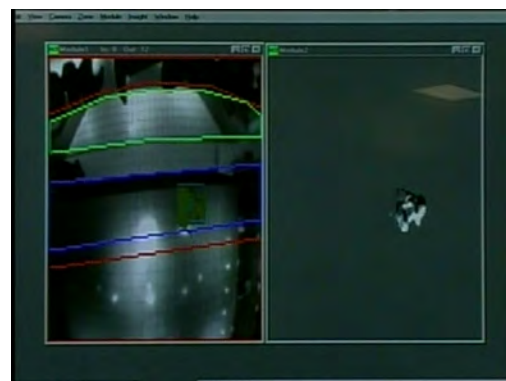


Figura 306

¹⁸² Em uma inversão algo irônica, são quase os modelos digitais que oferecem uma brecha exterior, mesmo que ilusória, em um filme composto exclusivamente por tomadas internas.



Figura 307

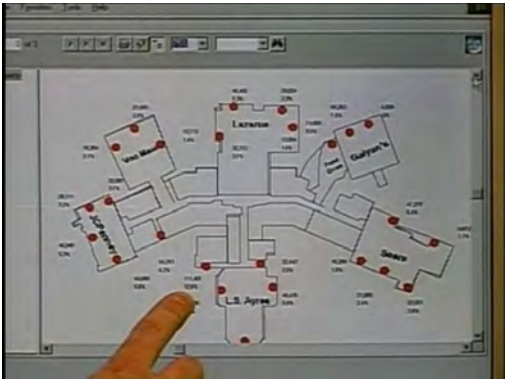


Figura 308



Figura 309

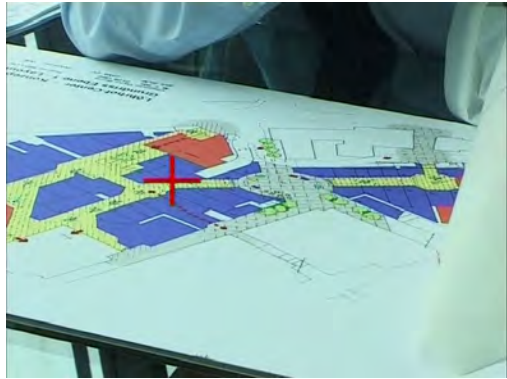


Figura 310

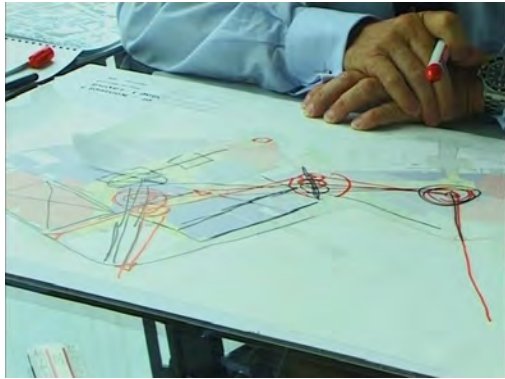


Figura 311

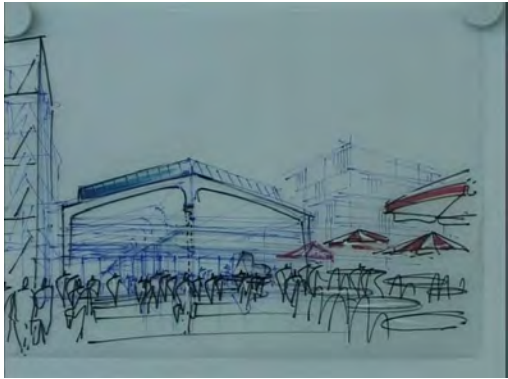


Figura 312



Figura 313



Figura 314



Figura 315



Figura 316



Figura 317

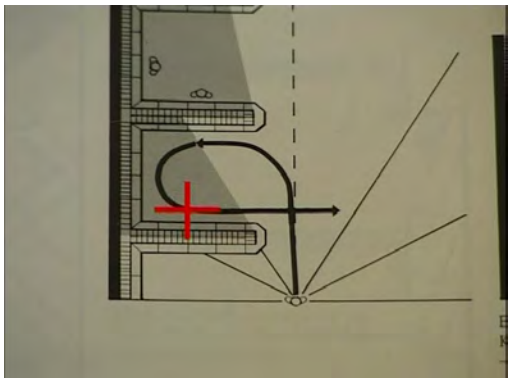


Figura 318

Farocki, cabe repetir, alcança uma formulação avançada do *Verbund* ou sistema integrado abordado em filmes anteriores, que é examinado em um contexto avançadíssimo do capitalismo. Emblemático, nesse sentido, é o programa que conta

as pessoas que atravessam a porta, mostrado quando um arquiteto-executivo afirma que “as pessoas devem ser *forçadas* a entrar no shopping”. Fica nítido o vínculo entre a operacionalização dos mundos das compras, conforme técnicas de marketing e design, e a captura massiva dos sujeitos pelas tecnologias de medição e controle. Os indivíduos, podemos dizer, são governados por esquemas e dispositivos instrumentais que visam ampliar a circulação nos shoppings para maximizar os lucros. Na mesma cena, enquanto o arquiteto-executivo indica na planta o caminho esperado dos consumidores, uma cruz vermelha surge na tela e percorre o trajeto [fig. 310]. A cruz, vale lembrar, é o mesmo elemento que monitora o olho humano nas cenas dos aparelhos que analisam a função escópica. Por se tratar, em termos estilísticos, de uma intervenção inexistente em outros filmes de Farocki, tal efeito se torna marcante, sublinhando o alastramento da lógica digital sobre a percepção humana.



Figura 319

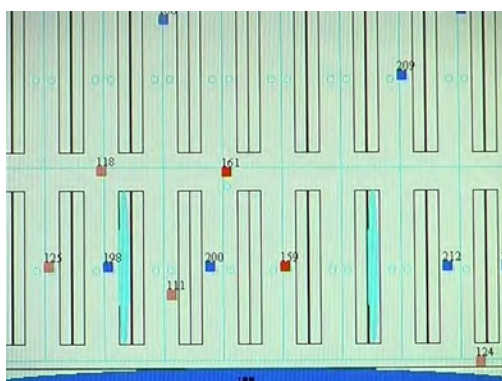


Figura 320

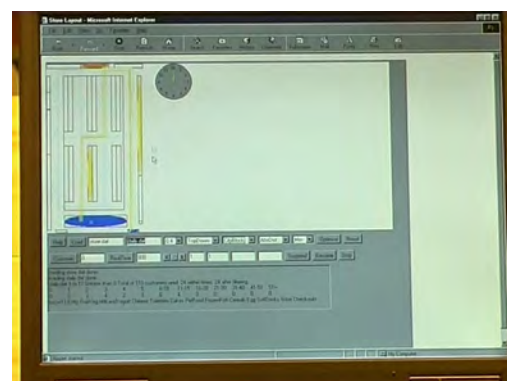


Figura 321

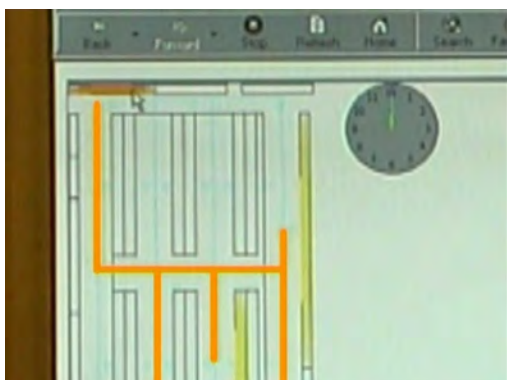


Figura 322



Figura 323

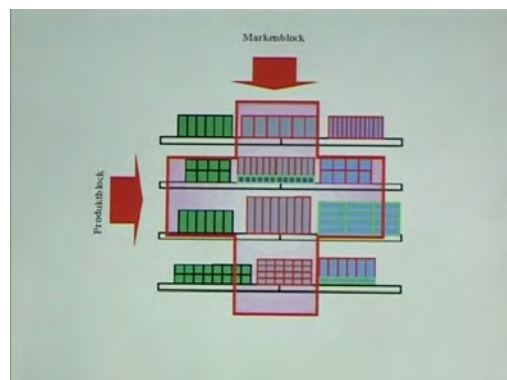


Figura 324

Próximo ao desfecho do filme, uma equipe especializada busca distribuir as mercadorias do supermercado da maneira mais lucrativa possível. Para isso, analisam os perfis de comportamento dos clientes, fazendo uso de softwares que mostram os

trajetos, as seções mais acessadas, as mercadorias mais compradas e os percursos mais populares [fig. 319 a 324]. As mesmas imagens, vale antecipar, são retomadas em *Imagens da prisão*, associadas ao programa que monitora a posição dos detentos. A perspectiva de um *Verbund* que “programa” o tecido social, seja na negação prisional ou na afirmação do consumo, é complementada pela fala do programador do software das prateleiras. Para ele, o importante é “entender a lógica mental” dos fregueses, antecipar seus desejos possíveis e materializá-los magicamente na prateleira mais próxima. A vida cotidiana, fica patente, foi submetida a um processo de “algoritmização” em que tudo se tornou programável, restando pouco espaço para as coisas não medidas e não testadas. O exercício do poder, frio e abrangente, sem uma delimitação estrita (como era o caso das forças de disciplina usuais), se dissolve nas pequenas escolhas e vontades (CHAMAYOU, 2021). Convertidos em pontinhos no computador, os indivíduos estão submetidos a um sistema de governo que os captura nos mínimos gestos, e que garante, num ritmo de verificação incessante, a adequação de suas existências à realidade programada pelo capital.

* * *

O tema de concepção de um mundo sem fora, forjado na padronização contínua dos espaços internos e dos comportamentos possíveis, é abordado também em *Um novo produto*, documentário que acompanha uma equipe da Quickborner Team. Fundada pelos irmãos Wolfgang e Eberhard Schnelle em 1958, como um grupo de consultoria dedicado ao planejamento de espaços, a empresa de Hamburgo logo se afirmou pela abordagem conhecida como *Bürolandschaft*, “paisagismo de escritório”. A proposta era subverter as versões cientificistas de administração vigentes nos escritórios da época, com seus modelos tayloristas e fordistas, suas fileiras de mesas de trabalho, suas hierarquias inflexíveis. Na concepção dos dois, baseada em um sistema de modelagem interior, era o indivíduo que passava a ser o foco. As grades restritivas de corredores e mesas precisavam ser superadas por algo mais “natural”, agrupamentos “orgânicos” e “flexíveis”, com partições para a privacidade dos empregados. Havia, nesse movimento de idealização dos centros corporativos de trabalho, um toque intencional de humanização que, como em quase

tudo que acontece no capitalismo, foi logo subvertido pela dinâmica da mercadoria e da modulação (MUSSER, 2009).

O primeiro cliente da Quickborner foi o grupo Bertelsmann, conglomerado multinacional de origem alemã. Desde então, ela redesenhou e reconceituou escritórios de empresas variadas, como o UBS Group AG, do ramo financeiro, e a Deutsche Bahn, do setor de transporte, sediada em Berlim. Participou, ainda, da realocação do governo de Bonn para Berlim, em 1991, no processo de reunificação da Alemanha. Os casos de atuação da Quickborner se conectam, historicamente, ao delineamento de novos espaços de trabalho e vivência, na passagem das sociedades de transição para uma esfera mais intensa de capitalismo avançado (SOHN-RETHEL, 1982). Para realizar o filme, Farocki acompanhou a equipe da Quickborner ao longo de um ano, mostrando três projetos em andamento: o da Vodafone de Düsseldorf (operadora móvel multinacional, com sede inglesa), o da DEG de Colônia (um grande grupo financeiro de matriz alemã), e o da Unilever de Hamburgo (multinacional britânica-neerlandesa voltada para bens de consumo), sem falar na proposta de (re)conceitualizar o próprio escritório da Quickborner.

Essa empresa, portanto, está na linha de frente de uma ampla reconfiguração do mundo a partir do pós-guerra, quando aspectos de vida e trabalho característicos da modernidade foram capturados pelas mídias de massa e pelas corporações¹⁸³. É significativo que o bairro de Hamburgo que abriga a nova sede da Unilever e da própria Quickborner seja HafenCity, antiga região portuária destruída pelos países aliados. Desde os anos 2000, na esteira da reunificação da Alemanha, a região passa pelo maior processo de reurbanização da história recente da Europa, um projeto ostensivo de revitalização, baseado nas tendências da arquitetura contemporânea, e com conclusão prevista para 2025¹⁸⁴. Foi nesse contexto que empresas como a Quickborner e a Unilever, além de ONGs como a Greenpeace, mudaram suas sedes para o local, trazendo um movimento impetuoso de especulação imobiliária e gentrificação, emblemáticas por obras portentosas e polêmicas, como o prédio da Orquestra Filarmônica de Hamburgo. Nesse âmbito, também, podemos situar a

¹⁸³ Diferentemente de filmes anteriores do próprio Farocki, em que o corpo ainda aparece, mesmo que fragilizado ao lado da máquina, essas observações dos escritórios nos mostram um outro universo modelado.

¹⁸⁴ “Um projeto macro de revitalização, modernização e sustentabilidade”, como lemos em um texto de marketing publicado no site Sundaycooks, com o seguinte título: “HafenCity: o lado moderno de Hamburgo”. Disponível em: <https://sundaycooks.com/hamburgo-roteiro-hafencity-elbphilharmonie/>. Acessado em: 2 de dezembro de 2020.

aparição de uma série de galerias de arte em HafenCity, incluindo a Deichtorhallen Hamburg¹⁸⁵, responsável por comissionar *Um novo produto*¹⁸⁶.

Gestado no programa New Patrons, que busca mediar a concepção e o financiamento de demandas culturais variadas, o projeto de Farocki reflete um cruzamento das corporações com o mundo das galerias de arte, enquanto espaços contemporâneos de produção global¹⁸⁷. Além do fato da galeria que acolhe o projeto estar situada em HafenCity, a Quickborner é um dos cérebros planejadores dos novos espaços de operação do capitalismo avançado. Uma aproximação desse tipo, embora sutil, ocorria em *Os criadores dos mundos de compras*, dado que a estética dos shoppings, a despeito da base de cálculo que sujeita os consumidores, é convocada pelos arquitetos como experiência artística e sensorial autônoma¹⁸⁸. No caso da Quickborner, interessa compreender *como* Farocki observa as atividades da empresa e em que medida ele produz contrainformação sobre ela. Em outras palavras, de que maneira o cineasta contribui ou não para a construção de uma nova legibilidade crítica sobre a cultura corporativa? Cabe lembrar, nesse ponto, uma declaração dele próprio sobre a motivação do projeto e o método de condução escolhido:

¹⁸⁵ Conferir, por exemplo, a sessão de Arte e Cultura do site de HafenCity. Disponível em: <https://www.hafencity.com/en/urban-development/art-and-culture>. Acessado em: 2 de dezembro de 2020.

¹⁸⁶ Como explica Sandra Lourenço (2017, p. 124): “A equipe da Quickborner Team, que também havia se mudado para novos escritórios na região de HafenCity, em Hamburgo, convidou Farocki a acompanhá-los diariamente por um período de um ano. O convite foi recomendado por [Nina] Möntmann, para o programa New Patrons [Novos Patronos], em Hamburgo. [...] O programa New Patrons propõe um novo modelo organizacional para produções artísticas, baseado na colaboração entre os artistas, os cidadãos que escolhem ser os New Patrons [“novos patronos”] de uma obra de arte e um intermediário cultural, normalmente um curador independente. O papel de Möntmann, enquanto mediadora, é informar aos parceiros na área onde o projeto deve acontecer e, após estabelecer a conexão entre o artista e os patronos, o objetivo é buscar em conjunto financiamento público e privado. Neste caso, o projeto foi apoiado em sua maior parte por instituições alemãs [o Bundeszentrale für Politische Bildung – Centro Federal de Educação Política, o Hamburgischen Kulturstiftung, a Fundação Körber e HafenCity Hamburg GmbH]. Nas palavras de Möntmann [...], ‘o filme de Farocki nos leva a refletir sobre o tipo de reorientação que pode ser necessária em uma era na qual as estruturas do trabalho organizado estão se tornando instrumentos da lógica neoliberal de competição e eficiência, em vez de responderem às necessidades das sociedades’”.

¹⁸⁷ “As condições contemporâneas para a produção artística colaboram com e são incorporadas por sistemas emergentes de produtividade social e cultural” (FIELKE, 2017, p. 22). Cabe apontar que, embora optemos por analisá-lo como filme, *Um novo produto* foi concebido como uma instalação, cujo próprio suporte, um monitor antigo de pequeníssimo porte, é de certa maneira adverso ao caráter hegemônico e grandiloquente dos espaços de arte.

¹⁸⁸ Os espaços de consumo contemporâneos, como nos ensina Jameson (2006, p. 21), são regidos pela lógica do pastiche, isto é, “a paródia pálida”. Longe dos “estilos inconfundíveis” da modernidade, a linguagem dessa arquitetura é estabilizada e pacífica, inteiramente a serviço do consumo e da dissolução do sujeito enquanto instância de unicidade.

Eu mostro os funcionários da Quickborner Team desenvolvendo um novo produto, um produto de consultoria. Assim como um seguro de vida, com suas variadas condições, é chamado de produto, esse tipo de assessoria também é chamado de produto. Observamos de que o modo um novo item de assessoria é produzido. Os funcionários começam com debates selvagens e progridem passo a passo. [...] Eu quis descobrir o que é essa tal de Hafencity, afinal de contas. Você passa por ela de carro e se pergunta o que essas pessoas estão fazendo, nessas caixas enormes. Nos vídeos de divulgação, podemos ver belas mulheres de escritório que logo se esquivam do trabalho e vão para o terraço beber coquetel. [...] Uma vez que quase nunca conseguimos autorização para filmar em Hafencity, [...] esse meta-nível pareceu, então, apropriado para mim: mostrar como os escritórios são discutidos, mas não podem ser vistos. Com exceção do escritório do Quickborner Team, que experimentou o “novo produto” em si mesmo (FAROCKI; BITTCHER; KROLCZYK, 2012).

Portanto, a gênese de *Um novo produto* é balizada pelo interesse de Farocki no universo corporativo, refletindo seu método meta-linguístico de observação que preferimos formular com o esquema do *larvatus prodeo*, isto é, mascaramento da negatividade, emulação da linguagem estudada e *détournement* do discurso do inimigo. Farocki já vinha se especializando há algum tempo em organizar seus filmes nesse sentido, de modo que a apreensão estética das situações examinadas permitisse depreender um esquema de conhecimento intrínseco a elas. O que há de peculiar, nesse caso, é que a circunstância registrada consiste em uma ampla autorregulação do mundo corporativo por ele mesmo, isto é, uma empresa que aprimora o funcionamento de outras empresas por meio de um método sofisticado de reengenharia corporativa. Diferentemente de *O treinamento*, *O re-treinamento* e *A entrevista*, a ênfase não está no indivíduo ou no sujeito que é coagido pedagogicamente, embora ele continue a ser o alvo (dissimulado) do *Verbund* corporativo em seu ciclo de adaptação. Nascido em território inimigo, *Um novo produto* torna visíveis algumas das dinâmicas lógicas e das contradições mais amplas que constituem o universo do trabalho no estado neoliberal avançado.

O primeiro plano de *Um novo produto* apresenta uma escolha de montagem que serve como chave de análise não enfática para situações que se desenrolam posteriormente. Em plano médio, com um enquadramento assimétrico, duas pessoas vestidas de preto retiram com cuidado o invólucro de vidro de uma maquete tridimensional [fig. 325]. É o projeto da Quickborner para o escritório da Vodafone, em Düsseldorf. Essa atenção à película protetora, responsável por separar um modelo do ambiente externo, está associada ao núcleo de ordenação epistêmica que mobiliza

as discussões do filme. É como se a capa de vidro, isolando invisivelmente a maquete empresarial, correspondesse ao envoltório dos novos espaços de trabalho, que acaba explicitado nas reuniões da Quickborner com as empresas de HafenCity que a contrataram. Mantendo uma postura paciente de escuta das conversas, Farocki evidencia o revestimento imperceptível de um mundo forjado por padrões técnicos que incidem na modulação dos espaços e sujeitos. A explicação da maquete fica a cargo do próprio gerente da Quickborner, que delineia os princípios básicos de conceituação e esquematização do projeto [fig. 326 e 327].



Figura 325

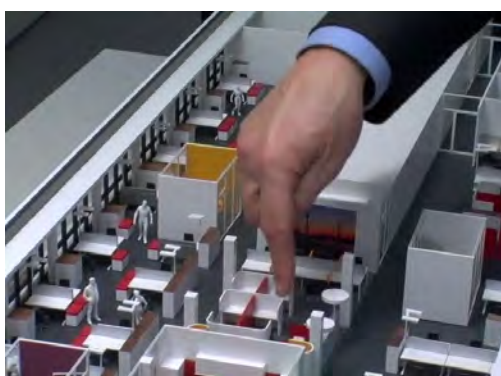


Figura 326



Figura 327

Grosso modo, o documentário apresenta três aspectos estilísticos que merecem atenção. Primeiro, a sensação de confinamento que resulta da onipresença de planos fechados e locações interiores, algo que se agrega ao monitor de pequeníssimo porte que dá suporte à versão instalativa da obra. Assim como no caso de *Os criadores dos mundos de compras*, essa escolha expressa a ideia de que o mundo corporativo, ao tomar a tarefa de ordenar a realidade, é planejado como uma superfície sem fora, em que o exterior foi capturado pelo interior e vice-versa. Além disso, para entrar no segundo aspecto, o que observamos no decorrer da narrativa é que as opções de câmera e montagem enfatizam a recorrência de um mecanismo linguístico e imagético encíclico, um *Verbund* corporativo que propaga e transfere incessantemente seu arcabouço de conceitos empresariais (espaço, *mindset*, cultura corporativa, flexibilidade, comunicação, treinamento, felicidade etc.). Farocki segue com paciência esse jogo labiríntico de signos, no esforço de dar corpo a palavras abstratas e apreender suas inscrições em outros elementos, como os diagramas do quadro

branco e a maquete do escritório [fig. 328 a 330]¹⁸⁹. O terceiro aspecto consiste, justamente, na atenção aos itens visuais presentes nas reuniões. Além dos desenhos no quadro branco feitos por um “facilitador visual”, vemos close-ups de maquetes, protótipos de produtos, softwares de modelagem digital, diagramas e esboços de projetos [fig. 331 a 333].



Figura 328



Figura 329



Figura 330



Figura 331

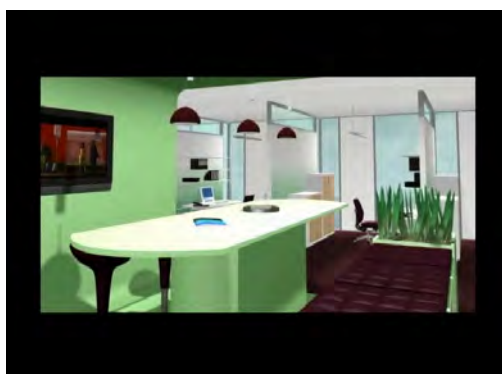


Figura 332



Figura 333

De novo, dado que o contexto da observação é imersivo, Farocki emula o fluxo linguístico e operativo da empresa, a fim de caracterizar seu mecanismo e o levar ao ponto flagrante, que explicita uma verdade não prevista pelo programa inicial da instituição. Essa é a índole do cineasta em seu jogo de *redução ao absurdo*: em vez

¹⁸⁹ O célebre pensador anticapitalista Mark Fisher chegou a escrever sobre esse filme de Farocki, afirmando que “a forma documental de *Um novo produto* talvez remeta, especificamente, ao chamado estilo “mockumentário” de *The Office*. O espectador desavisado pode muito bem imaginar que os membros da Quickborner Team, os consultores de negócios que a câmera de Farocki acompanha, são de fato atores, interpretando um tipo de sequência fria, intencionalmente sem expressão, para a série escrita por Ricky Gervais e Stephen Merchant [...]. Os membros da QT acreditam que é possível reconciliar o desejo de autonomia criativa com o trabalho capitalista, e é justamente essa crença que nos faz rir” (FISHER, 2014, p. 65-66, tradução nossa). Segundo ele, também, há um *pathos* tragicômico para as expressões e os comportamentos dos consultores, que investem em jargões simultaneamente ininteligíveis e inócuos, empenhando uma árdua tentativa de pedagogia.

de suscitar nossa adesão ao discurso do marketeiro, do empresário, do planejador (como eles próprios gostariam), ele favorece o surgimento de consciência crítica. O discurso corporativo, guiado por uma suposta plausibilidade interna, que garantiria sua eficácia junto a interlocutores e clientes, preconiza a autonomia do sujeito e a transparência organizacional. Quando essa lógica é levada ao limite, o que aflora é uma conclusão oposta, que deve ser apanhada como parte de uma economia paradoxal. Os pontos de partida, como a aparente afirmação do sujeito, a criação de espaços acolhedores e a valorização da autonomia, não resultam em um arco narrativo de persuasão, pois o ponto de chegada traz um acréscimo na evidência da sujeição, que propaga, sob o disfarce de renovação do discurso neoliberal, forças muito familiares de violência e exploração. Essa conclusão, que não estava no horizonte discursivo “original” do capitalista, só pode ocorrer porque Farocki leva esse discurso mais longe do que o próprio capitalista gostaria, destacando seus estrategemas e suas cláusulas abafadiças. Por isso, é uma redução ao absurdo: o postulado inicial, que possui uma credibilidade interna, é levado ao limite, tornando patente o seu contrassenso. Por isso, também, o cinema é mobilizado como um dispositivo contra-institucional que acompanha os pressupostos internos da comunicação empresarial e os desvia para um propósito antagônico.

* * *

Em 2013, em seu penúltimo trabalho, Farocki documentou uma nova dinâmica de operação e performance na arquitetura, ligada aos processos contemporâneos de produção técnico-corporativa. Ao longo de três meses, o cineasta acompanhou o trabalho de Matthias Sauerbruch e Louise Hutton, sócios no conceituado escritório Sauerbruch-Hutton, fundado em Londres em 1989 e transferido para Berlim em 1991. Um dos projetos que fizeram a fama da dupla foi a ampliação da sede da GSW, também em 1991, no âmbito das obras de reunificação da Alemanha¹⁹⁰. Mais uma vez, o assunto escolhido não é gratuito: se *Um novo produto* buscava, em nível meta, abordar a urbanização ostensiva de HafenCity, Farocki filma mais uma instituição de peso no processo de reconceituação da vida contemporânea.

¹⁹⁰ Como afirma Raphael Grazziano (2020, p. 172), “eles ficaram célebres por seus projetos de intrincadas variações cromáticas, sobretudo após a vitória no concurso para a ampliação da sede da GSW, em 1991, em meio às obras de reunificação da Alemanha”.

A renovação dos arranha-céus da GSW, que Farocki menciona em suas notas sobre o filme¹⁹¹, modificou intensamente a torre original de base quadrada, remanescente do bloco socialista, servindo para definir uma nova imagem da Alemanha reunificada e da sua inserção no cenário global do neoliberalismo.

Sauerbruch Hutton Architekten (2013) é um documentário atípico, pois o exame de um contexto sintomático quanto a problemas do capitalismo tardio é acompanhado de uma certa simpatia pelos personagens, perceptível nos detalhes da cinematografia e da montagem. Para balizar a discussão, podemos construir um agrupamento interno nos documentários de observação de Farocki com base no grau de admiração pelas figuras apresentadas. Nos filmes analisados até aqui, a posição do olhar guarda uma distância crítica em relação aos personagens, aceitando seus protocolos comunicacionais de maneira fria, para fins de desvio. A exceção consiste no filme sobre Straub-Huillet, realizadores que alcançam o nível de heroísmo na escala da estima farockiana. A seguir, podemos incluir *Georg K. Glaser — Escritor e ferreiro* (*Georg K. Glaser — Schriststeller und Schmied*, 1988), filme que retrata o ferreiro-escritor mencionado no título, um contra-exemplo vivo à alienação do trabalho e do espírito. Por fim, neste documentário com os arquitetos Sauerbruch-Hutton, Farocki se depara com ideias boas e propostas generosas de um elenco que, *malgré lui*, manifesta sintomas desagradáveis da padronização corporativa. Chega a ser difícil avaliar até que ponto a narrativa, *neste caso*, expressa uma crítica ou um elogio ao processo criativo da firma, mas ficaremos com a primeira opção.

Um *primeiro aspecto* nítido, ao longo do documentário, é o esforço de Farocki por evidenciar a dimensão contratual dos projetos estudados. A narrativa começa com uma discussão sobre o financiamento do Centro de Realidade Virtual na cidade de Laval, França, a ser custeado por um conluio entre estado, universidade e empresas privadas. Um dos objetivos do projeto, ainda em etapa de concorrência, é fazer o edifício se destacar na paisagem, apresentando como rival um shopping imenso cuja fotografia é inserida na montagem. Os clientes demandariam uma “conectividade” horizontal e, nesse sentido, uma das referências possíveis que Sauerbruch designa é o Louisiana Museum, com suas galerias espalhadas à maneira de um shopping. Um *segundo aspecto*, portanto, diz respeito à imbricação entre a estética da construção e sua adequação comercial/contratual, sendo que alguns dos parâmetros em jogo

¹⁹¹ Notas do diretor. Disponível em: <https://www.tabakalera.eus/es/sauerbruch-hutton-architects>. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

remetem à esfera da arte. Um *terceiro aspecto* que as imagens destacam é a modularidade do processo de produção no escritório, com uma alternância análoga, por meio da montagem, entre etapas e projetos diversos, além da atenção dada aos painéis de reunião móveis e a repetição de membros nas equipes. No sistematismo do processo arquitetônico, fica nítida uma perda de unicidade que contradiz a aclamação do valor e do gênio do arquiteto.

Algo que fica patente, com a ênfase na modularidade, é que as posições dos personagens são demasiado transitórias para serem retidas na escritura fílmica, estando submetidas ao fluxo da produção. Mais uma vez, é importante a atenção concedida pela câmera a elementos concretos, que ajudam a compreender as funções desempenhadas pelos sujeitos. Primeiro, os objetos menores fabricados pelo escritório, como maçanetas, cadeiras e pegadores, que fornecem uma analogia para pensar os projetos maiores [fig. 334 a 336]. Além disso, pontuando as discussões das equipes, a narrativa destaca peças intermediárias no processo de concepção arquitetônica, como fotografias, diagramas, maquetes, esboços, simulações, amostras de cores e modelos de AutoCAD [fig. 337 a 342]. À maneira dos filmes anteriores, Farocki faz questão de registrar esses itens que constituem uma contraparte midiática da reflexão conceitual dos arquitetos. Aqui, todavia, parece haver uma atenção mais receptiva às particularidades do processo de trabalho, como os pedaços de cartolina cuidadosamente recortados para montar maquetes, as mãos que desenhavam no papel ou a escolha das combinações cromáticas pela equipe¹⁹². Em suma, o cineasta recolhe de maneira paciente inúmeros detalhes visuais e textuais que enriquecem a narrativa e auxiliam na compreensão do fenômeno examinado.

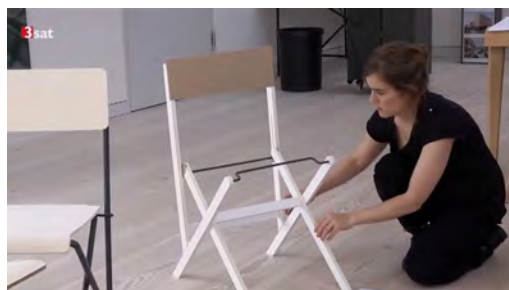


Figura 334

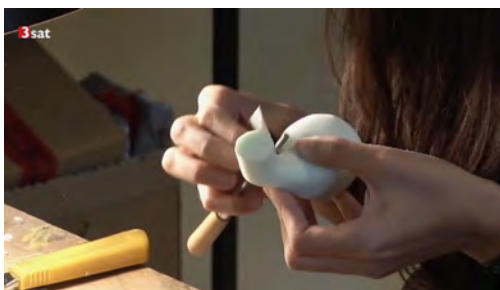


Figura 335



Figura 336

¹⁹² A estratégia cromática, de fato, é tida como o carro-chefe da dupla de arquitetos. Ela se funda em um método empírico (BETSKY; SAUERBRUCH; HUTTON, 2003, p. 12), que busca compreender a superfície arquitetônica como uma tensão irresolúvel entre o engajamento do corpo e o envolvimento do olhar (SAUERBRUCH; HUTTON, 2009, p. 142).

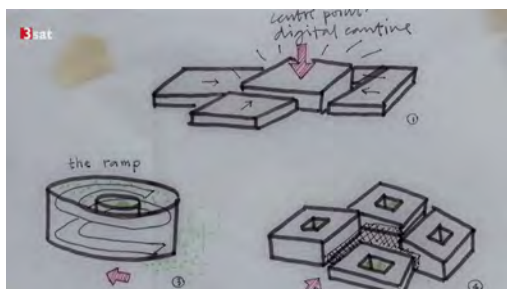


Figura 337



Figura 338



Figura 339



Figura 340



Figura 341

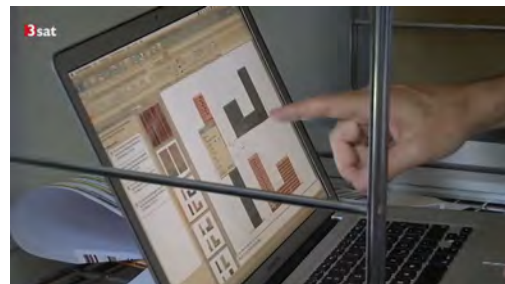


Figura 342

Esses artefatos, componentes da atividade arquitetônica, não deixam de evidenciar um circuito de correspondências e representações técnicas de caráter simulatório. Falam da luz matinal, mas é sempre a portas fechadas; as mãos tocam em cores padronizadas, impressas nas placas de um catálogo; os olhos não conhecem, ainda, as incidências imprevistas da luz e da sombra. A isso, podemos acrescentar a inserção de alguns momentos de dissenso, em especial a discordância de Louise Hutton com a comissão dos contratantes do edifício de Potsdam, além dos planos dos faxineiros e do entregador das flores decorativas, participantes da manutenção no espaço que Farocki faz questão de incluir. O sistema dos arquitetos, demasiado preso em seu próprio circuito de representação, trai um isolamento do mundo e um impulso recôndito de controle e padronização. Um fator importante, nesse sentido, é a escolha de não usar nenhuma tomada externa nos primeiros 19 minutos de filme. A imersão na linguagem dos personagens, por mais sedutora que possa ser sua retórica e sua visão de mundo, acaba por gerar um efeito de confinamento. Embora Farocki afirme que o objetivo do filme era captar uma “coreografia da criatividade”, fica nítido que ela resulta, sobretudo, de um processo estabelecido de ciclos, seleções e repetições do trabalho¹⁹³. Mesmo com seus talentos ímpares e suas intenções dadivosas, a atividade

¹⁹³ Conferir relato do debate sobre o filme na Duisburger Filmwoche, em 7/11/2013, com participação do cineasta e mediação de Peter Ott. Disponível em: https://www.duisburger-filmwoche.de/festival13/download/protokolle/15_Sauerbruch-Hutton-Architekten.pdf. Acessado em: 2 de dezembro de 2020.

dos arquitetos está inserida no *Verbund* dominante da produção capitalista global — como o próprio cinema, aliás.

3.4 Etnografias do trabalho

Farocki produziu também um ciclo de documentários que observam situações de trabalho distantes dos escritórios. Na instalação *Comparação via um terceiro* (*Vergleich über ein Drittes*, 2007), ele atualiza suas reflexões sobre a mecanização do trabalho, gestadas desde *A divisão dos dias*. Dessa vez, a ênfase está nos fenômenos registrados *in loco*. A instalação, composta por dois canais, possui uma versão de canal único, intitulada *Em comparação* (*Zum Vergleich*, 2007). Na modalidade instalativa, Farocki explora a simultaneidade entre as imagens das duas telas, mas, para efeitos de clareza e objetividade, concentraremos nossa análise na versão de canal único. Grosso modo, *Em comparação* observa a produção de tijolos em diferentes contextos e lugares, dotados de arcabouços tecnológicos muito distintos entre si. Ao registrar, “em comparação”, estados díspares da industrialização, desde o fluxo artesanal até a automatização extrema, o filme retrata uma história relacional do trabalho e da exploração.

A princípio, o arco narrativo ordena os registros em ordem crescente do grau de automatização do trabalho, como que demarcando uma linhagem de avanços científicos. Começamos em Gando, Burkina Faso, uma vila com arquitetura elementar, e um processo de fabricação do tijolo quase inteiramente manual [fig. 343 e 344]. O trabalho tem ritmo próprio. Em função disso, a câmera pode mostrá-lo por meio da atenção duradoura aos personagens, com seus gestos e interações particulares. Vemos mulheres que pegam água para amolecer a massa, homens que despejam o líquido na vala e remexem a terra, a extração e a modelagem da massa úmida, que deverá secar ao sol. O processo tem caráter coletivo, envolvendo as pessoas da vila que juntam esforços para um mesmo objetivo. Além disso, ele se destina a suprir demandas locais: o tijolo será instalado muito próximo de onde foi feito, na construção de uma clínica da própria vila [fig. 345]. No bairro de Hinjawadi, na cidade indiana de Pimpri Chinchwad, a situação é outra, com a paisagem marcada por edifícios urbanizados e o trabalho equipado por ferramentas mais desenvolvidas, em especial as bacias e as molduras duplas de tijolos. A divisão do trabalho mudou:

as mulheres enchem os moldes com a massa, os homens os carregam até a zona de secagem. Tal organização afeta a decupagem, e as ações mais segmentadas refletem o modelo de produção [fig. 346 e 347]. Depois, para dar a ver o acúmulo de tijolos em pilhas, a câmera precisa de um enquadramento aberto que torna afastados os corpos humanos [fig. 348]. Secados os tijolos, eles são queimados em um forno improvisado e colocados no caminhão, seguindo para zonas distantes do local de produção. A comparação da montagem ressalta as diferenças entre os modelos e contextos.



Figura 343



Figura 344



Figura 345



Figura 346



Figura 347



Figura 348

Os contextos subsequentes trazem graus maiores de incremento tecnológico, revelando também a necessidade de outras estratégias visuais para apreender as especificidades do trabalho. Em Mumbai, a introdução da betoneira acelera a tarefa, mas diminui a autonomia do trabalhador, em particular a relevância da sua mão, cuja perícia artesanal deixa de estar disponível para a câmera [fig. 349]. As pessoas se limitam a alimentar a máquina com terra, cimento e água, para depois transportar o produto ao longo de uma extensão ínfima. À câmera, não cabe mais se movimentar pela superfície do mundo, acompanhando os deslocamentos dos corpos. Só resta a ela, como a nós, espectadores, mirar as pessoas que repassam a bacia, para cima e para baixo, sem nenhum percurso ou interação que motive algo próximo de uma sucessão

narrativa [fig. 350 e 351]. Submetido à regência das máquinas, o gesto do trabalho filmado perde a clareza da função e a força da expressão, não mais representando com nitidez os arranjos complexos do tecido social¹⁹⁴.



Figura 349



Figura 350



Figura 351

Como vimos em *Indústria e fotografia*, a desapareição de alguns processos históricos, com suas técnicas e gestos únicos, leva consigo a possibilidade de *ver* ou *dar a ver* as relações que eles mobilizavam. Tal apagamento se torna patente nos trechos posteriores, com índices de modernização ou progresso cada vez mais desenvolvidos. Em Nimbut, na Índia, uma usina fundada em 1930 abriga máquinas de corte e esteiras que são operadas por empregados [fig. 352]. Em Leers, na França, uma fábrica fundada em 1945 utiliza uma máquina de corte mais eficaz, que age sobre múltiplos tijolos ao mesmo tempo e exige apenas um operário para alimentá-la, e mais alguns para levar os cortes ao forno [fig. 353]. Em Dachau-Pellheim e Olfen-Vinum, Alemanha, vemos uma usina de 2003, sem trabalhadores no espaço de produção, com exceção de uma pessoa que monitora o funcionamento do sistema [fig. 354]. Pela primeira vez, no filme, o trabalho é mostrado sem a presença do corpo humano na linha de montagem, nem sequer na condição de auxiliar ou coadjuvante. Isso ocorre também no corte das telhas em Großgottern, Alemanha, com seus tratores, esteiras e robôs [fig. 355 a 357]. Os processos, acompanhados por pouquíssimos técnicos, visam garantir o funcionamento das máquinas ou detectar peças defeituosas, em uma lógica empobrecida de mera testagem.

¹⁹⁴ Para caracterizar esse contexto, todavia, Farocki nos mostra uma criança pequena no espaço interior da construção, com a mãe dividida entre dar colo para o filho e organizar os tijolos. Transparece um elevado grau de exploração, com a mulher impelida à dupla função operária e maternal, concomitantemente, de maneira muito distinta da lógica comunitária observada em Burkina Faso.



Figura 352



Figura 353

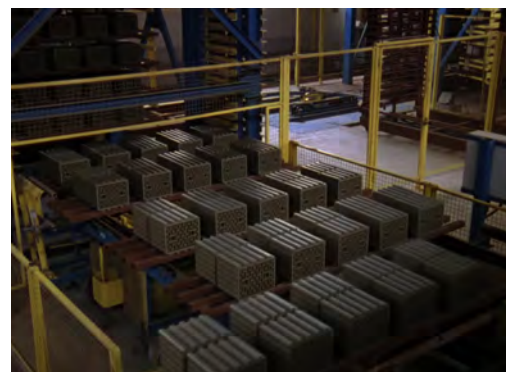


Figura 354



Figura 355



Figura 356



Figura 357

As informações de locais e datas são fornecidas em cartelas pontuais, sendo que os procedimentos centrais da escritura fílmica são a ordenação das sequências e o registro direto. Após esse primeiro movimento em série, que esboça a progressão das técnicas de produção, desde a artesanisa coletiva em Burkina Faso até o apagamento do corpo no cenário europeu, Farocki promove uma desconstrução dialética que problematiza a própria noção de progresso. Primeiro, retoma contextos comunitários que incorporam, às atividades tradicionais, ligeiros “avanços”, em especial o “reaproveitamento” energético da queima dos tijolos, formando *Verbunds* menores, contra-hegemônicos, voltados para a autossuficiência e a manutenção da comunidade. Depois, nos transporta para Waltrop and Köln-Lövenich, Alemanha, e Tulln, Áustria, locais que conferem primazia à presença das máquinas, restando aos trabalhadores gestos repetitivos e desimportantes, desprovidos de esforço físico, como indicar com as mãos os locais onde os guindastes devem descarregar os blocos de tijolos. Por contraste, ainda, a montagem destaca a diferença entre um contexto comunitário, em que tudo é pensado e realizado de acordo com as especificidades da vila, e um *locus*

capitalista típico com parâmetros de produção globais, trazendo blocos pré-arranjados de construção que podem ser usados, invariavelmente, em qualquer situação.

Ao longo do filme, há uma espécie de analogia entre a forma de filmar o trabalho e a organização tecnológica de cada caso: os contextos comunitários fornecem maior mobilidade ao olhar, uma vez que os gestos e os corpos são mais autônomos, enquanto o domínio das máquinas relega o humano a lugares muito circunscritos dentro de um fluxo programático. Em Zurique, na Suíça, encontramos a situação extrema em que um prodigioso robô automatizado iguala o trabalho da imagem à imagem do trabalho. Ele “traduz” em tijolos um modelo digital, recebido sob a forma de dados numéricos, digitais, e encaixa, sozinho, todos os tijolos de uma edificação relativamente grande [fig. 358 a 360]. Por alguns instantes, acompanhamos esse balé mecânico, quase hipnótico, em que as tarefas e operações executadas se tornaram indiferentes à visão humana. Se anteriormente o operário precisava, ainda que com uma atuação mínima, indicar para as máquinas a posição dos tijolos ou dos módulos a serem posicionados, agora sua presença foi alienada. A máquina se tornou capaz de enxergar e construir o mundo com uma autonomia impecável, uma vez que seu braço incansável efetua movimentos meticulosamente calculados.



Figura 358

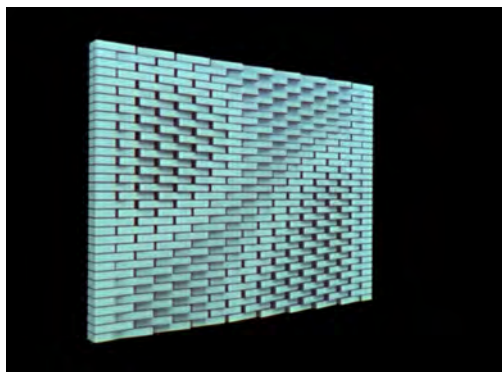


Figura 359

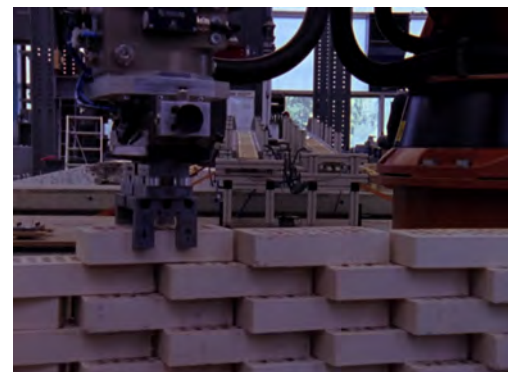


Figura 360

Ao comparar as formas de produção do tijolo em diferentes países, Farocki problematiza as maneiras de exploração que subjazem aos processos de mecanização e robotização. Essa exploração só pode ser mostrada por meio da ausência, pois na medida em que a técnica avança e que a mecânica das fábricas avança, avança também o ocultamento do trabalho e a invisibilização do trabalhador. Os gestos ficam mais escondidos, assim como os índices da própria exploração: mais-valia, menos-valia etc., operadores marxistas que adquirem, no capitalismo tardio, flexões ainda

mais ardilosas. A forma de filmar o trabalho muda em cada caso, e nos contextos dominados por máquinas não é possível ver o fenômeno de maneira consistente. Ainda que por intermédio de outra máquina, o cinema, é preciso remontar os processos, comparar entre si os gestos, organizar as imagens do mundo, para reestabelecer, entre elas, as relações que foram obscurecidas pela modernização técnica. Nesse sentido, Farocki filma os processos por dentro e articula vínculos recorrentes entre diferentes contextos, a fim de evidenciar suas dinâmicas de construção e seus termos possíveis de comparação.

* * *

O artesanato dos oleiros na fabricação de tijolos está submetido a um movimento mais amplo de apagamento do trabalho ao ritmo das transformações capitalistas. O que *Em comparação* mostra, ao filmar as vilas africanas em que a forma de produção ainda evidencia relações sociais e vínculos comunitários, é um processo fadado ao desaparecimento. No mínimo, tais atividades se tornam cada vez mais raras e menos valorizadas em um mundo crescentemente regido pelos parâmetros supremos da máquina: precisão, velocidade e repetição¹⁹⁵. Voltar a atenção para essas mãos habilidosas é também uma demonstração de simpatia e um desejo de aprendizado por parte do cineasta, que mostra os estudantes europeus indo às vilas africanas para aprenderem algo do seu saber-fazer. Cerca de 20 anos antes do documentário dos tijolos, Farocki filmou um retrato interessante que também observava um ofício peculiar em vias de desaparecimento. O foco era uma figura individual que despertava nele imensa admiração. Em *Georg K. Glaser — Escritor e ferreiro* (*Georg K. Glaser — Schriststeller und Schmied*, 1988), acompanhamos o personagem homônimo em sua pequena ferraria, enquanto ele trabalha e conversa com o cineasta. Assim Farocki o descreve:

Georg K. Glaser é um escritor-trabalhador. Literalmente: ele passa a manhã em sua escrivaninha e do meio-dia em diante pode ser encontrado em sua oficina no bairro de Marais, em Paris. Ali, ele produz vasilhas, luminárias, vasos, jarros e outras peças de metal. Ele domina técnicas de trabalhar o

¹⁹⁵ Não podemos deixar de mencionar o belo trabalho de um artista brasileiro, realizado em 2001, no qual se investiga o desaparecimento de certos ofícios e profissões no Brasil. *O fim do sem fim* (2001), de Cao Guimarães, “é um mergulho na inventividade e resistência dos homens diante das mudanças tecnológicas e culturais” (<http://www.caoguimaraes.com/obra/o-fim-do-sem-fim/>).

metal que praticamente ninguém consegue executar na atualidade. Nascido em 1910, perto de Worms, Glaser fugiu de casa em tenra idade e começou a percorrer o mundo; foi colocado em instituições de correção e depois se juntou aos comunistas. Em 1933, passou à clandestinidade e escapou para a França pela região do Sarre. Lá, tornou-se cidadão francês, trabalhou na construção das ferrovias do país, foi recrutado em 1939, e logo se viu capturado pelos alemães. Por anos, teve que fingir que era um francês capaz de falar bem o alemão. Após uma fuga e um campo de detenção, voltou a Paris e começou a trabalhar para a Renault. Achou que o trabalho na linha de montagem era insuportável e desumano. Há quase 40 anos, Glaser abriu uma ferraria artesanal, a fim de expressar sua crítica, por meio do pensamento e da prática. Ele combina o trabalho de ferreiro com a escrita, e designa a palavra em francês para “Handwerker” [ou “Trabalhador manual”] (“Artesão”, na qual a palavra “arte” ainda não está separada do trabalho)¹⁹⁶.

De partida, fica nítida a interseção peculiar desse personagem com duas das questões centrais da obra de Farocki: 1) ele repercute o tema do trabalho, em particular as atividades das mãos, um contraponto ao progresso das máquinas; 2) ele é um artista da escrita, algo crucial na trajetória de um cineasta que apresentou, desde o início da carreira, uma sensibilidade aguçada para a função da palavra. É também por esses traços de afinidade que *Georg K. Glaser — Escritor e ferreiro* consiste em um trabalho atípico, quando comparado aos demais documentários do cineasta. Há uma generosidade e uma entrega ao personagem que não se encontram em nenhuma das incursões aos escritórios, sendo o grau de simpatia infinitamente superior ao de *Sauerbruch-Hutton Arquitetos*. Farocki chega a entrar em cena inúmeras vezes, realizando perguntas e se colocando diante da câmera para conversar com Glaser. No geral, as questões tentam valorizar o pensamento do escritor em relação à escrita e ao trabalho manual, como vias de resistência conjuntas em relação ao assim chamado fluxo do progresso.

Além disso, as escolhas da montagem engrandecem o ferreiro-escritor em sua dupla atuação, alternando as cenas da loja com as reflexões e recitações de textos pelo personagem. Na primeira cena, ele está sentado na mesa de trabalho, enquanto lê um trecho de sua autoria que versa sobre a atividade da escrita como ferramenta pessoal de contestação. A seguir, Farocki insere close-ups de livros publicados por Glaser [fig. 361 a 363], conferindo destaque à materialidade deles, de maneira semelhante ao que Straub-Huillet fazem em *Fortini/Cani* (1976) ou que o próprio Farocki faz em *Narrar* (1975). Ele introduz, em voz *over*, uma breve biografia do escritor. Então, o

¹⁹⁶ Extraído do site do Harun Farocki GbR. Disponível em: <https://www.harunfarocki.de/de/filme/1980er/1988/georg-k-glaser-schriftsteller-und-schmied.html>. Acessado em: 2 de dezembro de 2020.

filme passa a um conjunto de três planos que situam Glaser chegando na oficina e começando a trabalhar com o metal [fig. 364 a 366]. As cenas de conversação se desenrolam com poucos cortes, sendo que vez ou outra Farocki realiza uma pergunta direcionada seja ao trabalho da escrita ou da ferraria. Aos cinco minutos, o ferreiro discorre sobre um recipiente inteiriço, “sem costuras e coisas assim”, e cuja beleza singular, a seu ver, se deve ao seu caráter “compreensível, palpável”. Farocki indaga se, no caso do recipiente ser fabricado por uma máquina, ele também dispensaria a costura. A pergunta, como se percebe pela resposta de Glaser, tem caráter político: ele afirma que seria muito difícil pensar uma peça desse tipo na máquina, pois para fazê-lo seria necessária uma prensa gigante, acompanhada de uma fôrma, o que violaria as propriedades do metal e constituiria, em suas palavras, “um mero ato de poder”.

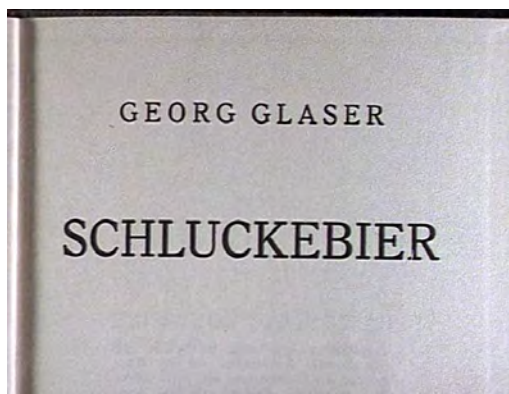


Figura 361

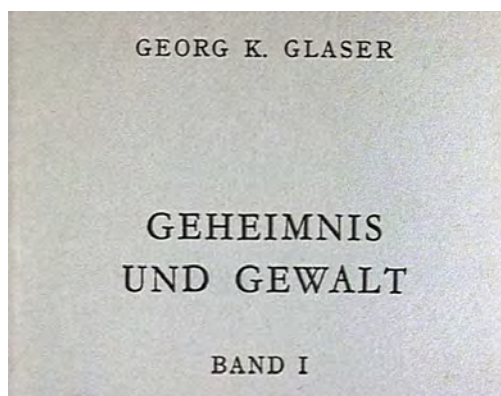


Figura 362

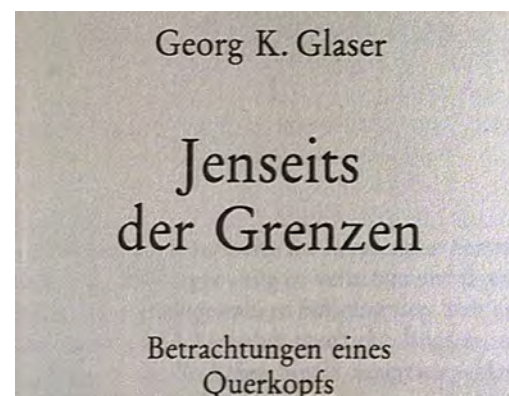


Figura 363



Figura 364



Figura 365



Figura 366

O que Farocki encontra em Glaser, assim, é a metáfora do artista-artesão que trabalha com a matéria do mundo para moldá-la no ferro ou na palavra, algo que podemos transpor, com as devidas nuances, para o ofício do cineasta. Mostrado com atenção e paciência em suas tarefas manuais, o personagem descreve de maneira poética suas atividades, ao mesmo tempo em que defende a imbricação entre forma e

conteúdo no trabalho com o metal [fig. 367 a 372]. Ele afirma que é preciso respeitar as características da matéria, atuar *a partir delas* para se alcançar uma expressão consistente e uma unidade do trabalho pela forma. Além disso, oferece uma perspectiva crítica em relação às transformações introduzidas pela máquina e pelo avanço capitalista, uma visão afim à de Farocki. Em determinada cena, enquanto faz uso de um martelinho para ajustar um cinzeiro, Glaser diferencia o trabalho da máquina, que repete seus movimentos automaticamente, do trabalho do artesão, em que cada batida deve ser recalculada por meio de “mãos pensantes”. Em outra cena, eles conversam sobre o desequilíbrio orgânico da indústria automobilística, que reduz a duração do material ao violar suas propriedades básicas (“um mero ato de poder”). Glaser expõe uma teoria holística que define, por exemplo, a necessidade de conferir à mesa o máximo de durabilidade, para respeitar o sacrifício de uma árvore. “Toda criação é desperdício”, ele afirma.



Figura 367



Figura 368



Figura 369



Figura 370



Figura 371



Figura 372

Glaser assume a postura rara de um espírito inconformista que adotou a escrita como via de emancipação em relação à organização convencional do mundo. Ao

mesmo tempo, é um talentoso artesão que assumiu seu trabalho manual enquanto arte para preservar uma independência maior em relação à lógica da indústria. A figura do artesão, cabe lembrar, foi amiúde tomada como elemento emblemático no processo de compreensão da história do capitalismo, uma vez que ela é sistematicamente destruída pela dinâmica de mecanização do trabalho. O ofício captado pelo documentarista guarda uma dupla condição: testemunho da destruição que o progresso acumula, em sua suposta evolução cultural, varrendo da face da terra existências e modos de viver; e imagem insubmissa de quem ainda resiste, cultivando, no pensamento e na ação, uma margem possível de contestação. O filme de Farocki não traz uma visão sentimental ou nostálgica em relação ao personagem, mas o convoca como exemplo de um ofício dotado de notável justeza, no presente da filmagem, na medida em que se funda na consciência do sujeito e na destreza do seu gesto. É um correlato para o seu método de produção cinematográfica, cabendo lembrar que o cineasta chegou a se considerar um “artesão audiovisual” (PANTENBURG, 2015, p. 248).

* * *

Em comparação e Georg K. Glaser — Escritor e ferreiro traçam uma vertente da observação farockiana que resgata propósitos do trabalho para além do contexto mecanizado da era moderna ou da dinâmica do capitalismo avançado. No filme sobre Glaser, acompanhamos um ofício marcado pela reflexão artesanal e não massificada, enquanto no primeiro caso vemos a fabricação comunitária de tijolos, ainda que cotejada com modelos industriais avançados. Ao lado desses filmes, cabe mencionar uma experiência interessante que Farocki realizou ao lado de Antje Ehmman, entre os anos de 2011 e 2014. Em *Trabalho em um plano único* (*Eine Einstellung zur Arbeit*, 2011-2014)¹⁹⁷, os dois artistas utilizam as possibilidades do vídeo para abarcar manifestações pontuais do trabalho na presente divisão internacional, em uma vasta frente coletiva, composta por visões momentâneas e descentradas. Em quinze cidades ao redor do mundo, eles ministraram oficinas de filmagem em que os participantes eram provocados a abordar o trabalho em um único plano, sem cortes, e com no máximo dois minutos de duração. A proposta remete, evidentemente, ao formato e à

¹⁹⁷ Posteriormente, o projeto foi retomado por Antje Ehmman, que realizou algumas oficinas em diferentes lugares do mundo entre 2017 e 2021.

duração do chamado plano Lumière, baseado nas possibilidades de filmagem dos irmãos franceses (em *A saída dos operários da fábrica*, por exemplo).

No conjunto dos registros disponibilizados online¹⁹⁸, fica nítida a variedade de formatos e temas, algumas vezes com planos fechados, outras com enquadramentos mais abertos, mas sempre refletindo um interesse diligente por gestos específicos de trabalho, manual ou baseado em maquinário [fig. 373 a 378]. Na aba de informações sobre cada oficina, no site do projeto, Farocki e Ehmann inserem dados estatísticos sobre a cidade em questão, demarcando uma visada sociológica.



Figura 373



Figura 374



Figura 375



Figura 376



Figura 377



Figura 378

Seria necessário um outro esforço de pesquisa para analisar, com maior propriedade, os processos e os resultados de cada uma das oficinas ministradas por Farocki e Ehmann. Cabe sublinhar, por ora, que *Trabalho em um único plano* é uma abordagem peculiar na trajetória do cineasta, pois o interesse da dupla está mais focado em tornar o trabalho visível, em incentivar a sua apreensão filmada, do que em observá-lo de maneira exaustiva ou inseri-lo em uma rede de sentidos armada. Além da importância de catalogação, com os numerosos curtas acessíveis e disponíveis para consulta na Internet, cabe destacar o efeito de se arrancar um gesto de trabalho do contexto normativo e deslocá-lo para outro circuito de visibilidade. “*Einstellung*”, a

¹⁹⁸ O site, com informações e vídeos do projeto, está disponível no seguinte endereço: <https://www.labour-in-a-single-shot.net/de/filme/>. Acessado em: 13 de outubro e 2020.

primeira palavra do título em alemão, significa não apenas “plano cinematográfico”, mas também “atitude”, e é justamente uma atitude em relação ao universo do trabalho que Farocki e Ehmann buscam instaurar. No conjunto dos filmes, feitos por incontáveis olhos e mãos (subvertendo noções fechadas de autoria), encontramos, em última instância, uma forma sincera de apreensão colaborativa do trabalho, no mundo contemporâneo, para além das estruturas cerradas de violência e controle que enclausuram, cotidianamente, os gestos humanos.

3.5 Observações argumentativas

No exame dos documentários de observação de Farocki emerge o perfil de um artista que, sem perder a postura crítica, soube manejar suas estratégias de abordagem de acordo com as possibilidades de cada situação. Comprometido em capturar os *Verbunds* do mundo contemporâneo, mesmo nas formas mais dissimuladas, ele optou com frequência por mascarar a sua negatividade e refrear intervenções enfáticas. Só assim logrou penetrar, com o máximo de exatidão, nas regiões recônditas do capitalismo tardio, gerando conhecimento imanente sobre as suas operações sistêmicas. Esse recuo tácito, esse *larvatus prodeo* cinematográfico, não está desprovido de uma reflexão sólida e continuada que contraria a concessão feita inicialmente às instituições filmadas. No conjunto dos documentários dedicados ao universo do trabalho, sobretudo em sua mutação corporativa, o que se deflagra, por detrás da pretensa neutralidade técnica e do discurso de afirmação do sujeito e da criatividade, é um dispositivo de sujeição e padronização da vida. Farocki demarca esse aspecto com sutileza, lançando mão das associações críticas da montagem e das cartelas de intertítulo pontuais.

Existe um conjunto adicional de filmes que, embora fiados nos procedimentos de observação, entrelaçam a eles recursos ensaísticos, tornando mais nítida a elaboração de pensamento sobre as situações registradas. Encontramos documentários de natureza híbrida, que optamos por denominar de *observações argumentativas*, isto é, observações que adotam, de maneira compósita, procedimentos fílmicos propensos à meditação.

Se o filme de Glaser, realizado em 1988, trazia uma possibilidade de respiro em relação à clausura do diagrama institucional e industrial, a situação é totalmente

outra em *Viver na RFA (Leben — BRD, 1990)*. Rodado em 1989, às vésperas da reunificação do país, ele documenta a malha de instituições que governam, por meio de fluxos ininterruptos de testes e preparações, cada esfera do cotidiano. Para tanto, Farocki empenha uma observação atenta dos processos captados em 32 cenas pedagógicas da República Federal Alemã, como cursos instrucionais, treinamentos, sessões de terapia e testes industriais¹⁹⁹. São cenas atuadas que, por assim dizer, simulam situações da vida “real”, em geral para fins didáticos, compondo uma espécie de “documentário com performers”²⁰⁰. Ao registrar esses contextos, a câmera assume uma perspectiva distanciada e neutra de observação, sugerindo uma aproximação com o cinema direto. As conexões de sentido são construídas sem recurso a voz *over* ou cartelas de intertítulo para apontar um caminho ao espectador. Pouco a pouco, todavia, emerge um pensamento marcado sobre o que vemos, por meio dos cortes da montagem, da ordenação dos trechos e das ressonâncias entre os gestos e diálogos de cada situação²⁰¹.

O filme configura, assim, uma dinâmica de observação argumentativa, em que a postura de observação é orientada na montagem por um fator ensaístico, particularmente no que diz respeito à associação de elementos supostamente longínquos em uma mesma linha de reflexão. A abertura do filme torna isso claro, articulando dois contextos remotos em uma sequência condensada, com cerca de um minuto de duração [fig. 379 a 381]. A princípio, vemos a tela de um jogo pornô em *close-up*, com um homem penetrando uma mulher por trás. Corte para outro contexto, com um rolo mecânico gigante que se move pra frente e pra trás sobre um colchão recém-fabricado. Tal cena demarca uma lógica de testes que atravessa todas as situações do filme, sejam de mercadorias industriais [fig. 382 a 384], como poltronas, colchões ou máquinas de lavar, sejam de pessoas, moldadas por dinâmicas psico-pedagógicas. Enfim, ocorre um corte para o garoto que controla o jogo pornô, usando um joystick fálco. Seus movimentos velozes e repetitivos adquirem uma coreografia masturbatória, embora a relação corporal e intersubjetiva se encontre abstraída, na

¹⁹⁹ “Captadas em contextos instrucionais, que incluem aulas de preparação de parto para famílias de gestantes, treinamento policial de como deter suspeitos armados, e crianças aprendendo a brincar com animais de plástico da fazenda” (RING, 2015: 149).

²⁰⁰ Como afirma Jörg Becker, “os vários tipos de performances no filme possuem, todos, regras específicas, revelando por vezes uma banalidade deprimente e por vezes um perfeição sedutora e demasiado óbvia” (BECKER, 2004, p. 55).

²⁰¹ “Sem voz *over* para dizer ao espectador quais conexões fazer, restando esperar pelos cortes e as conexões que as imagens realizam” (ELSAESSER, 2004, p. 14).

simulação maquínica do ato sexual por um *loop* digital. Entre o teste do colchão e o artifício do jogo, há um movimento similar de condicionamento da experiência por meio de uma esfera de altas tecnologias.



Figura 379



Figura 380



Figura 381



Figura 382



Figura 383



Figura 384

Tal simulação, porém, não está estritamente ligada às modalidades sintéticas da imagem na computação gráfica, aspecto que Farocki aborda de maneira mais direta em *Jogos sérios* e *Olho/máquina*. O fator crucial, como sugere o título, é que a própria vida, capturada por uma rede técnica e científica difusa, foi transformada em um imenso ensaio de laboratório. Após a abertura, o filme concatena diversos registros que delineiam tal tendência em contextos distintos, desde as sessões de terapia infantil que utilizam jogos e maquetes como plataformas de mediação psíquica, até o combate simulado do exército, passando pelo jogo de videogame, pelo teatro, pelo consultório psicológico, pelo curso de gestantes e de enfermeiras, pelo treinamento para atravessar a rua, pela formação de seguranças judiciais, pela agência de empregos, pela preparação de policiais, pelo ensaio de strip-tease, pelo exercício de acidente de carro, pelos testes de produtos industriais, pelas lições de

etiqueta, pela empresa de seguros, enfim, inúmeras esferas de consecução da vida que se imbricam e se conectam, sutilmente, ao longo da narrativa, fornecendo uma visão abrangente do conjunto de processos que modelam, de maneira perversiva, o tecido social [fig. 385 a 390]. O foco de *Viver na RFA*, portanto, é a camada operacional que supre ou condiciona os gestos cotidianos dos sujeitos por meio de baterias instituídas de testes e ensaios.



Figura 385



Figura 386

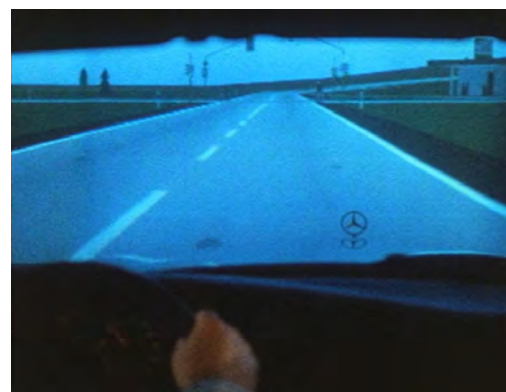


Figura 387



Figura 388



Figura 389



Figura 390

De maneira geral, o filme evita a fragmentação excessiva ou a imposição de um discurso externo às cenas mostradas (não há voz *over*, cabe repetir), privilegiando a possibilidade de as ideias surgirem a partir da observação imanente e adquirirem, no rearranjo dos materiais pela montagem, sentidos outros. Quando as lições institucionais são dispostas lado a lado, vistas como um programa coeso de operações, a função pedagógica de cada uma, no âmbito da sociedade contemporânea, é colocada em relevo. O videogame de corrida, por exemplo, não expressa simplesmente um dispositivo de cognição ou entretenimento. Consiste, ao lado do treinamento para atravessar a rua ou da terapia do trauma automotivo, em uma ferramenta de

condicionamento psicotécnico para futuros cidadãos e motoristas. O *game* pornô, de maneira similar a outros dispositivos, canaliza as pulsões do sujeito para um ambiente digital artificial, mostrando que até mesmo o sexo está sujeito à lógica da reprodutibilidade e da simulação.

As fronteiras do documentário, pouco a pouco, se tornam indistintas, deixando entrever um mundo regido pela lógica da preparação contínua, que obscurece a separação entre a vida e sua reprodução. Em uma cena importante, um homem discute com sua ex-cônjuge, enquanto dois seguranças tentam afastá-lo. As declarações violentas, o tom de voz elevado, os movimentos bruscos do corpo e as tentativas de investida não passam de elementos teatrais para uma seção de treinamento da polícia judiciária. A cena é apresentada, inicialmente, como se fosse uma situação real, sendo que a câmera de Ingo Kratisch recorta a ação do contexto com um *close-up*, em *contra-plongée* ligeiro, encobrindo os indícios de sala de aula. A seguir, quando a câmera se vira para acompanhar a ação, adotando um plano mais aberto, vemos a mulher sorrindo e achando graça, e vislumbramos os alunos ao fundo. Descobrimos que o ex-marido agressivo era o professor dos policiais, e que ele reproduz a gravação em vídeo, para comentá-la com os participantes. Se, no primeiro momento, a câmera obscurece a distinção entre o treinamento e a realidade, é para sublinhar que o *real*, por meio de processos contínuos de repetição (dentro da diferença), adquiriu uma dimensão operatória, que desafia (ou antecipa) a própria ordem da representação (BLÜMLINGER, 2010).

Leben, nesse sentido, guarda forte semelhança com as etnografias contra-corporativas de Farocki, como *A entrevista* e *O treinamento*, pois também traz entrevistas e situações pedagógicas, além do uso da câmera de vídeo como ponto de apoio. Farocki toma o cinema como ferramenta reflexiva, que permite mimetizar o dispositivo instrucional dos filmes de treinamento, incorporando, por uma via de apropriação estética, a disposição fria e objetiva das práticas contemporâneas de preparação da vida. Os movimentos do corpo e da imagem são mostrados com paciência, em meio aos processos de padronização que canalizam seus elementos básicos, um tipo de circuito fechado do tipo *Verbund*²⁰². Farocki é o etnógrafo

²⁰² Ao longo de *Como viver na RFA*, a lógica da representação se torna, também, uma questão de instrução, antecipação e cálculo — ou, simplesmente, de condicionamento psicotécnico, para remeter à teoria de Münsterberg abordada por Kittler. Também aqueles que assistem às imagens são levados, ou orientados, a mimetizarem seus parâmetros de ação, não apenas os gestos tematizados nos filmes, mas também a estrutura do corte e da montagem. Ainda que não pretenda “se fazer passar por vitalista”,

metódico do capitalismo tardio, mas também o espião infiltrado, que desvia os componentes institucionais, submetendo-os a uma refração mais marcada do que a máquina do mundo permitiria. Tal refração, cabe reiterar, encontra seu acréscimo de disposição crítica no encadeamento das cenas diversas, para além de suas meras afinidades temáticas, de maneira que cada trecho é reinscrito em um fio argumentativo que ultrapassa o escopo da tomada “em direto”.

* * *

Nos documentários de observação de Farocki, a emulação dos discursos institucionais, ligada à caracterização imanente das situações filmadas, é condição *sine qua non* para a decifração crítica do mundo. Tal aspecto se torna muito nítido em *Viver na RFA*, pois a heterogeneidade dos contextos observados evidencia um esforço metódico de pensamento para estabelecer vínculos entre eles. Algo similar ocorre em *O que há?* (*Was ist los*, 1991): também com caráter híbrido, ele congrega elementos como a publicidade, a ideologia corporativa, a reunificação alemã e o avanço das operações neoliberais na padronização da vida. Seu título lança uma indagação perplexa face a um mundo dotado de técnicas de domesticação e controle que orientam fortemente a organização do tecido social. Composto por registros de observação direta em empresas e agências instrucionais, *O que há?* está dividido em blocos conceituais que acarretam, de partida, uma tonalidade mais ensaística. Cada bloco é pontuado por letreiros formados por pares de ideias, como “Dinheiro/Crédito” e “De volta/Em instantes”. Entre um bloco e outro, alguns termos se repetem, realçando aspectos específicos das cenas observadas ou sugerindo, entre elas, conexões não enfáticas. Essa estrutura cumpre um papel crucial na consecução argumentativa, servindo para traçar vínculos entre contextos distintos e manejar analogias que favorecem uma leitura crítica.

O que há? Forma com *Viver na RFA* um par de reflexão interessante e complementar. O fio condutor, novamente, é a apreensão da vida contemporânea como um campo expandido de testes a serviço de um programa operacional bem

Farocki afirma que os exemplos, mostrados em *Como viver na RFA*, “demonstram que a religião da vida que se manifesta aqui é empobrecida”. Os exercícios de padronização guardam, em si, uma dimensão fundamentalmente operativa, pois preparam a repetição da vida que virá e interiorizam, nos sujeitos envolvidos, determinados esquemas de comportamento e determinadas funções. A reiteração pedagógica dos procedimentos corporais pretende incutir os gestos da civilização capitalista, por assimilação, trazendo os seus modelos de comportamento para as mais diversas esferas.

delineado, um *Verbund* amplificado. Penetrando em empresas e agências de publicidade, Farocki adota uma verve contra-corporativa nítida, desmistificando os discursos do capitalismo. O ponto crucial do questionamento é a pretensa salvaguarda de imponderabilidade da cultura mercadológica, conforme formula um executivo no começo do filme. Ao contrário do que propaga a vulgata neoliberal, com suas quimeras de liberdade e felicidade, a máquina do mundo na atualidade busca prever e calcular todas as coisas. Desde a cena inicial, que revela as engrenagens de um terminal bancário automático, até a final, que mostra uma mulher sendo treinada para uma entrevista de emprego, Farocki se empenha em decodificar e apreender, através de uma rede de ligações difusas, os *processos reguladores* do tecido econômico e social, abrindo mão, como em filmes anteriores, de desconstruir os *produtos* isolados do regime capitalista [fig. 391 a 393].



Figura 391

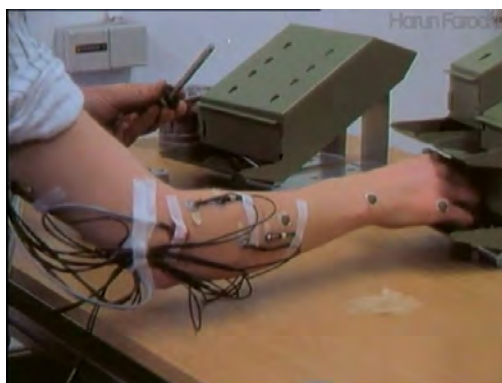


Figura 392



Figura 393

Ao mesmo tempo, ao adentrar nos ambientes de preparação da cultura corporativa, *O que há?* apresenta um elemento adicional que o aproxima de *Viver na RFA* e *Os criadores dos mundos de compras*. As situações de treinamento, embora similares às de *O treinamento* ou *A entrevista*, estão inseridas em um repertório mais variegado de registros, propiciando uma multiplicidade de materiais e uma maior amplitude ensaística.

Dentre outras coisas, vemos as máquinas que medem as reações dos sujeitos a certos estímulos, cuja aparição principal está no bloco com o letreiro “*Unterbrechung/Werbung*” (“Intervalo/Propaganda”). É um teste que avalia as reações musculares de um voluntário — no caso, o próprio Farocki — ao assistir a uma bateria de comerciais televisivos selecionados. Em primeiro plano, vemos a mão

do cineasta com eletrodos, estendida em direção a uma televisão que veicula uma propaganda de produto dental [fig. 394]. Corte para um monitor adicional, que mostra gráficos variáveis da calibração dos músculos (“bíceps”, “tríceps” e outros). A sessão continua com outros comerciais, desta vez mostrados em tela cheia e com um gráfico sobreposto à imagem, indicando o nível de estímulo do espectador diante daquilo que vê [fig. 395 e 396]. A voz de Farocki explica que a curva representa a reação média detectada no corpo do sujeito e oferece uma interpretação para o gráfico que surge gradualmente sobre as imagens, enquanto elas continuam a passar.



Figura 394



Figura 395



Figura 396

Em termos argumentativos, esse bloco constitui uma resposta ao bloco precedente, que terminava com o executivo romantizando o mercado e exaltando a imponderabilidade das ações publicitárias. Não se trata de uma simples refutação, mas de um encadeamento livre de ideias, uma ilação entre dois contextos. Se o comportamento do consumidor é, ou deve parecer, caótico e imponderável; se os planejadores do mercado reconhecem, ou querem vender, uma aparência de espontaneidade; a máquina que mensura as reações musculares integra, antes, um mecanismo de controle e previsão. O mesmo mercado que se proclama livre e imprevisível é aquele que delinea as representações dos produtos e desejos com base em instrumentos finos de medição e direcionamento. O discurso capitalista sobre o acolhimento democrático dos consumidores e a afirmação do sujeito esconde a sujeição molecular do indivíduo, maquinada em todas as esferas da vida. Ao jogar, na cartela seguinte, com a famosa fórmula dos programas televisivos para chamar os comerciais (“Gleich/Zurück” ou “De volta/”Em instantes”), Farocki continua a comentar as peças publicitárias. A curva de reações, sobreposta às imagens, transmite

a ideia de uma modulação complexa que, fundada em técnicas de análise e construção imagética, incide sobre os sujeitos que veem.

O filme segue traçando relações desse tipo, atento às fronteiras entre pessoas e máquinas, em uma sociedade cada vez mais pautada pela testagem modulatória das subjetividades. Enquanto o teatro das operações mercadológicas continua a defender a aparência do imponderável, os potenciais consumidores são estudados para dar origem a modelos de captura aprimorados. Em uma cena introduzida pelo letreiro “Chaos/Forschung” (“Caos/Pesquisa”), um jovem tem seus impulsos cerebrais medidos enquanto olha fotografias variadas, resultando em um diagrama topográfico que representa suas reações no computador [fig. 397 e 398]. Em outra cena, Farocki mostra uma ferramenta de reconhecimento de voz que tenta se adaptar às variações de cada usuário. Em outra, ainda, com o letreiro “Waffen/Paul Klee” (“Armas/Paul Klee”), a visão de uma mulher é mapeada ao folhear as páginas de uma revista [fig. 399], uma tecnologia presente também em *Os criadores dos mundos de compras*. Ela recebe imagens de armas e de pinturas de Paul Klee, enquanto a direção e a duração de seu olhar são monitoradas. Depois, com o letreiro “Klee/Börse” (“Klee/Bolsa de valores”), ela recebe listas extensas de variações das ações financeiras. Em uma quarta cena, com o letreiro “Börse/Glück” (“Bolsa de valores/Sorte”), assistimos a um treinamento de crupiês no cassino, intercalado com um vídeo de instruções sobre como utilizar as mãos na mesa de jogo. Até mesmo os gestos de sorte e azar podem ser analisados pela câmera, ensaiados e padronizados para reprodução futura. Em uma quinta cena, com o letreiro “Politik/Angst” (“Política/Medo”), uma mulher assiste a outras mulheres gravadas em vídeo e tenta categorizar suas emoções (“alegria silenciosa”, “raiva incontida”, “desgosto” etc.), refletindo uma tendência de gestão dos sujeitos cada vez mais presente na economia neoliberal²⁰³.

²⁰³ Fica nítida, novamente, a utilização do vídeo como ferramenta de controle da realidade social e de classificação dos gestos, das ações e até mesmo dos sentimentos humanos. É curioso notar que esse sistema busca fazer, em 1991, algo que atravessa intensamente as plataformas digitais contemporâneas, como o Facebook, o Twitter e o YouTube, cujos mecanismos de medição e cálculo buscam induzir, pelas vias algorítmicas, determinados comportamentos nos usuários-consumidores, valendo-se, dentre outras coisas, de análises massivas de dados, exames de emoções, técnicas de marketing digital e segmentação de conteúdos, aspectos que a Cambridge Analytics e outras empresas usariam, por exemplo, para influenciar eleições e outros acontecimentos.



Figura 397

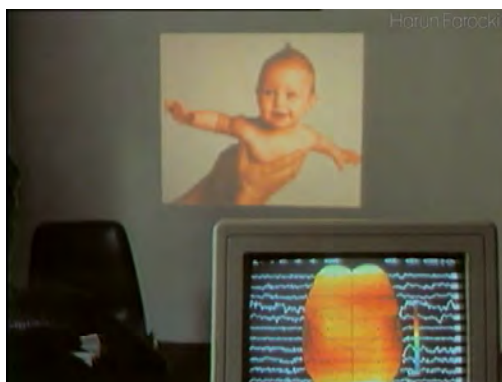


Figura 398



Figura 399

Nos blocos mencionados, fica patente o interesse de Farocki pela padronização dos processos sociais a partir de tecnologias avançadas, várias delas baseadas em sistemas de imagem e visão. Tal aspecto, presente em todos os seus filmes, não deixa de implicar o próprio cinema enquanto dispositivo técnico de reprodução do mundo. Após o vídeo do cassino, um trecho em preto e branco aborda a câmera como instrumento de medição e uniformização dos gestos dos operários nas fábricas. Pouco depois, vemos uma reunião ensaiada com executivos alemães que, desejosos de reduzir os custos de produção, encomendam robôs de uma empresa japonesa. O material em preto e branco provém de um documentário “educativo” suíço de 1951, que Farocki retomaria dez anos depois em *Reconhecer e perseguir* (2003). Convocado aqui em versão mais completa, o trecho demonstra os ganhos de eficiência na atividade de um trabalhador, conforme pequenas modificações são introduzidas no método de fabricação [fig. 400 a 402]. O cinema, nesse sentido, é a ferramenta que permite decompor os gestos para análise, medição e cotejo. Após o encerramento do filme suíço, como contraponto crítico, surge uma cena de observação em que os movimentos de um trabalhador na Alemanha dos anos 1990 são medidos por eletrodos, para determinar as mudanças gestuais e a exaustão mental causada pela carga de repetição manual.



Figura 400

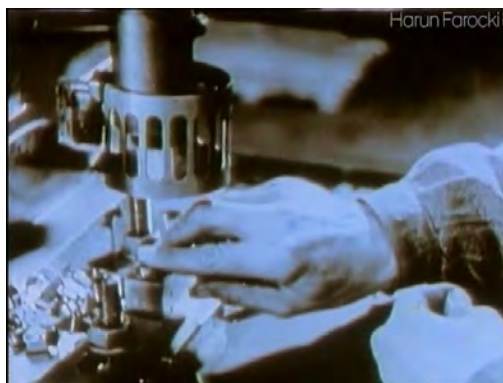


Figura 401



Figura 402

A montagem de *O que há?*, portanto, adquire uma disposição argumentativa entrecruzada à atitude observativa. O cineasta intervém de maneira incisiva com seu pensamento, por exemplo, ao interromper a reunião-ensaio dos executivos alemães e inserir, em meio a ela, o material educativo do filme suíço, estabelecendo uma conexão semântica que modifica a apreensão da situação. Essa inserção heteróclita no fluxo de observações estabelece uma relação entre diferentes contextos, apontando um sentido comum de padronização. Em *O que há?*, Farocki elabora aspectos ligados a seus interesses da década de 1970, como o trabalho e a produção, adentrando com maior detalhamento nas tecnologias de medição e controle que diagramam os fracionamentos do mundo. A organização híbrida do filme, marcada pela ordenação conceitual e pela inserção do material de arquivo, ressalta os vínculos entre as coisas e evita que elas sejam entendidas de maneira isolada. O arranjo ensaístico, aliado à atitude de observação, propicia uma capacidade amplificada de traçar conexões entre termos distantes, contribuindo para o exame do mundo moderno como um *Verbund* difuso de operações e técnicas.

* * *

Na vizinhança de *Uma imagem* e *A aparência*, cabe retomar *Natureza morta*, datado de 1997, que versa sobre a produção de imagens publicitárias. Encomendado pela curadora Catherine David para a exposição Documenta X, o filme é composto na articulação entre a tendência pictórica da “natureza morta” e as fotografias modernas do universo do consumo. Diferentemente do que ocorre em *Uma imagem*, o cineasta não se contenta em observar o trabalho dos fotógrafos, oferecendo junto a isso uma

meditação peculiar sobre o que vemos. Os registros nos estúdios fotográficos são mesclados a trechos ensaísticos compostos por pinturas escolhidas e comentários *over*. Na parte de observação, o método é similar aos filmes anteriores, especialmente *Uma imagem*: distanciamento objetivo, negatividade suspensa e revelação gradual do aparato de fabricação imagética. A fatura, porém, é distinta, pois o dispositivo semi-ensaístico remete o processo técnico em questão a um campo mais aberto de reflexões sobre a representação.

No início, vemos dois quadros do pintor holandês Pieter Aertsen: *Vendedora na barraca de vegetais* (1567) e *Estande de carne com a sagrada família dando esmolas* (1551, também conhecido como *Fuga do Egito*). Farocki os reenquadra em porções menores, submetidas aos *close-ups* da câmera e acompanhadas pela voz *over*, compondo um fluxo de reflexão que serve de preâmbulo. A questão é a ambiguidade fundamental da natureza morta em relação ao estatuto do olhar, pois ela privilegia as coisas inanimadas que não tinham, até então, uma função clara no regime da arte. Ela estabelece, assim, uma ruptura importante na tradição pictórica ocidental, pois enquanto o espectro do visível se amplia, a ênfase religiosa é deslocada para o âmbito das mercadorias [fig. 403]. É algo similar, talvez, à extensão do mundo representável promovida, séculos depois, pela própria publicidade moderna, quando todas as coisas existentes adquirem uma estranha visibilidade a serviço do mercado e do consumo, desde o rolo de papel higiênico até o carro conversível.

Essa transferência do valor de culto, da cena sagrada da fuga do Egito para os bens de consumo, pode ser apreendida no segundo quadro de Aertsen. No plano inicial, mais aberto, Farocki mostra a barraca da feira com artigos de carne variados, como peixes, linguiças, frangos e uma grande cabeça de boi [fig. 404]. A cena da Sagrada Família, que ocupa uma frestra no fundo da barraca, só se torna mais evidente por intermédio dos reenquadramentos operados pelo cineasta em quatro escalas distintas de aproximação [fig. 405 a 408]. Ao mesmo tempo, a inscrição pictórica dos legumes e das frutas na natureza morta oferece aos historiadores um armazém documental cuja dimensão indicial não deve ser descartada. O que Farocki toma como ponto de partida, assim, é o cruzamento dialético dessas duas questões, uma que se refere ao estatuto da imagem publicitária enquanto representação e outra ao caráter epistêmico da imagem enquanto documento.



Figura 403



Figura 404



Figura 405



Figura 406



Figura 407



Figura 408

Ao longo do filme, vemos 10 quadros confeccionados entre 1567 e 1670 (circa), cobrindo quase um século da pintura de natureza morta europeia²⁰⁴. Por vezes, Farocki mostra os quadros inteiros, ocupando toda a tela; em outras, ele os decompõe em *close-ups*, ampliando fragmentos e os colocando em relação, nem sempre ilustrativa, com a narração. A exibição do quadro na íntegra funciona também como um intervalo, permitindo ao espectador repousar o olhar e reavaliar a progressão discursiva. Os comentários *over* alternam entre indicações pontuais sobre elementos

²⁰⁴ As pinturas de *Stilleben*, na ordem de aparição, são: 1. *Vendedora na barraca de vegetais* (*Marktfrau am Gemüsestand*, 1567), de Pieter Aertsen (1509 Amsterdam - 1575 Amsterdam); 2. *Estande de carne com a sagrada família dando esmolas* [*Fuga do Egito*] (1551), de Pieter Aertsen; 3. *Natureza morta com um copo de cerveja e uma sardinha defumada no prato* (1636), de Pieter Claesz (1597 Berchem — 1660 Haarlem); 4. A quarta pintura se parece muito com algo de Willem Kalf, mas não conseguimos precisar exatamente o quadro; 5. *Natureza morta com taça dourada* (1635), de Willem Claesz. Heda (1594 — 1680); 6. *Natureza morta com besouro* (1635), de Georg Flegel; 7. *Natureza morta com queijo, peixe e cebolas* (c. 1615), artista desconhecido; 8. *Natureza morta com livros* (c. 1630-1640), artista desconhecido (Escola de Madrid); 9. *Natureza morta com vela acesa* (1627), Pieter Claesz; 10. *Natureza morta suntuosa* (1654), de Abraham van Beijeren; 11. *Natureza morta com jarro de prata* (c. 1660 — 1665), de Abraham van Beijeren; 12. Relógios em *close-up* (não identificado).

imanescentes dos quadros (“pepinos, uvas e melões...”), e considerações amplas, como a indagação de como devemos entender esses objetos após 400 anos²⁰⁵.

Os trechos com pinturas, portanto, possuem um aspecto argumentativo que demarca o percurso pensativo de um sujeito em torno das imagens e se alinha ao formato do ensaio. Eles ocupam cerca de um quarto da duração do filme, sendo o restante composto por registros de fotografos em estúdios de publicidade, que compõem ensaios fotográficos em torno de quatro objetos particulares: uma cédula de dinheiro, uma tábua de queijos, uma taça de cerveja e um relógio de pulso.

A narração sobre os quadros efetua, desde o início, movimentos interpretativos que abrem e embaralham o horizonte de inteligibilidade das imagens, entre o campo pictórico e o fotográfico-publicitário. Levando adiante uma formulação hipotética simples, enunciada no início do filme (“se essa pintura for lida da mesma forma como as pessoas de hoje leem as imagens publicitárias...”), Farocki cria uma zona de comparação e diálogo entre as duas esferas, ecoando motivos visuais e produzindo associações de sentido abertas. Emerge, dos trechos meditativos, um repertório de questionamentos que reverberam, dialeticamente, nas sequências dos estúdios, mesmo que as últimas sigam um princípio de observação pura, sem intervenções ou comentários.

O ponto fundamental, portanto, é o gesto de reposicionar a imagem publicitária em um contexto abrangente, deslocando sua recepção usual e promovendo uma leitura crítica. Ao justapor objetos visuais distintos, de contextos históricos longínquos, Farocki repensa uma classe de circulação imagética dominante no tempo presente. A esfera da fotografia publicitária, que transforma o mundo inteiro em mercadoria, se situa em uma era de comodificação radical do imaginário [fig. 409 a 411]. Os trechos das naturezas mortas, por sua vez, evidenciam a presença rudimentar de uma cultura do consumo que vai desembocar, séculos depois, em técnicas como a própria fotografia publicitária [fig. 412 a 414]. Os autores dos quadros, ao se apropriarem formalmente das ciências naturais e das relações mercantis em expansão, expressavam, à revelia da beleza das pinturas, um condicionamento do mundo e do olhar às novas condições de racionalidade em

²⁰⁵ Alternâncias desse tipo, aliás, entre o particular e o geral, o plano fechado e o aberto, não deixam de ser recorrentes na filmografia de Farocki, principalmente no filão ensaístico, refletindo um equilíbrio delicado entre a distância e a proximidade.

ascensão. No *Verbund* da ciência moderna pré-iluminista, cabia suprimir os modos de expressão simbólicos e alegóricos, em prol da descrição objetiva do mundo.

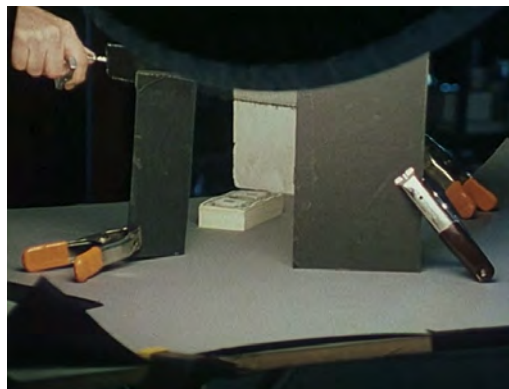


Figura 409



Figura 410



Figura 411



Figura 412



Figura 413



Figura 414

A questão da codificação, colocada a partir do gênero da natureza morta, ecoa de maneira acentuada nos padrões das fotografias publicitárias, com sua tendência ao naturalismo e ao hiperrealismo. Mostrada em pleno acabamento artístico, a pintura ainda deixa no ar um *desejo de interpretação* algo aurático, mas a fotografia mostrada *em processo* se manifesta como código de operação, procedimento técnico. Na cena em que os fotógrafos imitam a “borboleta”, cujas asas são fatias de queijo, o objetivo é “operacionalizar” o olhar dos consumidores. Como um deles afirma, “é preciso que as pessoas olhem por mais tempo”, e a “borboleta” é uma espécie de isca para “fisgar o olhar”. No decorrer do filme, os diálogos dos fotógrafos adquirem um viés pragmático, focado em elementos técnicos como a medição da luz e a simetria da cena. Quando muito, um comentário ou outro ressalta a chave de representação naturalista embutida no cálculo: por exemplo, “isso não vai parecer um pouco estranho?”, “está bem natural”, “parece um pouco artificial” e “não está largo o

bastante”. De resto, vemos tarefas milimétricas e obsessivas de preparação do material fotografado, como o queijo diminuído em um centímetro, a cerveja agitada para gerar espuma e a cédula de dinheiro alisada com um ferro de passar.

Nos momentos de estúdio, de fato, a dinâmica de *Natureza morta* se aproxima de *Uma imagem*: os fotógrafos organizam o cenário, tiram a fotografia, conferem o resultado e, em seguida, repetem o processo com aprimoramentos. Os trechos com comentários em voz *over*, contudo, quebram o ritmo autoevidente do *Verbund* publicitário, estabelecendo um vínculo dialético com as pinturas. Farocki não destaca, simplesmente, o valor simbólico das imagens de natureza morta, mas permite constatar, na passagem à representação fotográfica, um processo de “acoplamento” ao imaginário, com base na padronização da linguagem visual e na mudança do estatuto imagético. O grau de tecnicização das fotografias, evidenciado na observação dos estúdios, contrasta com o trabalho manual inscrito na superfície das pinturas.

A questão central, situada no cruzamento da expressividade da imagem com o seu processo de fabricação, é a relação fetichizada que atravessa o campo da representação midiática na era publicitária, uma vez que a forma e o valor do objeto são prefigurados pela mediação do aparato. Até mesmo a incidência da luz sobre a realidade está sujeita à estabilização esquemática do estúdio, de modo a arquitetar a apreensão do objeto pelo olhar²⁰⁶. Diferentemente do pintor, que devia capturar a realidade no quadro conforme a ideia de verdade que emerge nos séculos XVII e XVIII, o fotógrafo publicitário molda a realidade aos desígnios de sua lente. Será que podemos falar em representação? Essa pergunta, colocada gradualmente ao longo

²⁰⁶ Cabe recordar, nesse sentido, o modo como Marx definia o fetichismo, ao se valer justamente de uma analogia óptica: “A impressão luminosa de uma coisa sobre o nervo óptico não se apresenta, pois, como um estímulo subjetivo do próprio nervo óptico, mas como forma objetiva de uma coisa que está fora do olho. No ato de ver, porém, a luz de uma coisa, de um objeto externo, é efetivamente lançada sobre outra coisa, o olho. Trata-se de uma relação física entre coisas físicas. Já a forma-mercadoria e a relação de valor dos produtos do trabalho em que ela se representa não tem, ao contrário, absolutamente nada a ver com sua natureza física e com as relações materiais [*dinglichen*] que dela resultam. É apenas uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Desse modo, para encontrarmos uma analogia, temos de nos refugiar na região nebulosa do mundo religioso. Aqui, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, como figuras independentes que travam relação umas com as outras e com os homens. Assim se apresentam, no mundo das mercadorias, os produtos da mão humana. A isso eu chamo de fetichismo, que se cola aos produtos do trabalho tão logo eles são produzidos como mercadorias e que, por isso, é inseparável da produção de mercadorias. Esse caráter fetichista do mundo das mercadorias surge, como a análise anterior já mostrou, do caráter social peculiar do trabalho que produz mercadorias” (MARX, 2013, p. 122). Sem querer dar conta da complexidade do pensamento de Marx, constatamos apenas que a publicidade, ao apreender as mercadorias por meio de determinados parâmetros e padrões técnicos, opera um deslocamento específico das coisas e suas relações materiais para o universo do consumo.

desse e outros filmes de Farocki, deve esperar pelas obras que lidam com as imagens operativas para encontrar uma resposta mais precisa. Por ora, cabe constatar que o regime tradicional da representação, na modernidade técnica, é submetido a um grau acirrado de padronização e codificação. A construção dos materiais publicitários, mais do que mostrar algo apenas, se pauta por *escolhas operativas* que visam *produzir efeitos* sobre os espectadores e consumidores.

* * *

No segundo capítulo, abordamos obras de Farocki que se baseiam por inteiro em imagens de terceiros, como *Sobre 'Song of Ceylon'*, *Filmes de Peter Weiss* e *Um dia na vida do consumidor*. Esse gesto de retomar materiais feitos por outros alcança um caráter muito peculiar em *Intervalo* (Respite, 2007), que lida com imagens produzidas por prisioneiros judeus no campo de concentração nazista de Westerbork (Países Baixos), utilizado principalmente como campo de trânsito. A ordem da produção, dada pelo comandante do campo, trazia como motivação o uso dos registros para convencer o alto-escalão nazista quanto ao sucesso do *empreendimento*, evitando sua destituição do posto. Os prisioneiros judeus, por sua vez, guardavam a esperança (imposta por uma economia perversa) de que a manutenção do campo poderia salvá-los, gerando um *adiamento* da morte, um *intervalo*. Convergência paradoxal de interesses entre o comandante Albert Gemmeker, que deseja manter o campo para permanecer no posto, e o cineasta que gravou as imagens, Rudolf Breslauer, posteriormente enviado para Auschwitz e assassinado. O material não chegou a ser montado, mas as cenas preservadas retratam o campo como uma espécie de prisão civilizada, guiada por uma rotina de trabalho e lazer. Os homens e as mulheres são mostrados cumprindo suas tarefas diárias ou praticando atividades físicas ou artísticas. No terminal ferroviário, cena chave do conjunto, os detentos se despedem calmamente dos familiares e amigos, sem saberem que fariam a sua última viagem, rumo aos campos de extermínio de Sobibór ou Auschwitz-Birkenau.

Não cabe retraçar o vasto debate suscitado sobre o uso das imagens do “Holocausto” desde a realização de *Noite e neblina* (1955), de Alain Resnais, um dos

mais importantes filmes já realizados contra o totalitarismo²⁰⁷. Farocki fez parte desse debate, com *Imagens do mundo e inscrição das guerras*. Resnais extraiu do material de Westerbork somente as sequências do embarque, que foram interconectadas a materiais heterogêneos, com o acréscimo da voz *over*, resultando em uma construção narrativa e argumentativa forte. Sem perder de vista que *Noite e neblina* é um documentário de grande valor histórico e político, o gesto discursivo do cineasta francês desconsidera algumas das especificidades dos registros, em particular a tranquilidade paradoxal dos momentos de trabalho e lazer em Westerbork. As imagens do embarque, desconectadas das demais cenas gravadas, foram utilizadas a torto e a direito por documentários televisivos, quase sempre com propósitos ilustrativos e desprovidas de uma contextualização adequada.

Não é gratuita, evidentemente, a atenção intensiva conferida ao momento fatídico do comboio mortal: se o assassinato em massa produzido pelos nazistas nas câmeras de gás praticamente não deixou provas, os registros de Westerbork constituem uma documentação raríssima da deportação de prisioneiros entre a Europa Ocidental e os campos poloneses ao oeste²⁰⁸. Não obstante, a forma como Farocki retoma as imagens afasta o caráter de evidência do material, evitando uma apropriação enérgica. Ele prefere, na sua abordagem, empregar os arquivos em condições mais “íntegras”, desprovidos de som, seguindo a ordem cronológica, e preservando, quando há, os recursos estilísticos originais dos materiais, como a câmera lenta utilizada para enfatizar os gestos do trabalho. Suas intervenções no material são mínimas, limitadas à repetição de trechos, ao congelamento de alguns frames, à ampliação de detalhes nos fotogramas e à inserção de letreiros pontuais. Ele cria um dispositivo sutil, que não pretende descaracterizar os arquivos ou abstrair sua ambivalência (a um só tempo campo pacífico de trabalho e antessala do aniquilamento). Pelo contrário, é no limite desse tensionamento latente, entre a produção e a destruição, que *Intervalo* percorre o material, sem receio das

²⁰⁷ Sobre *Noite e neblina*, nos permitimos remeter o leitor ao livro *Nuit et brouillard, un film dans l'histoire*, da historiadora Sylvie Lindeperg (2007).

²⁰⁸ Como nos lembra James Benning (2009, p. 36), “aproximadamente 100 trens deixaram o Campo de Trânsito de Westerbork, conduzindo os deportados para a morte. O material feito por Breslauer é a única gravação desses trens. Em *Intervalo*, vamos o mesmo material duas vezes. Duas vezes, vemos o mesmo homem ajudar a fechar a mesma porta do mesmo vagão, que vai levá-lo embora. Aconteceu em 19 de maio de 1944, e fica na minha memória como aquela pequena cicatriz de 400° Celsius no braço esquerdo de Farocki”.

contradições, com atenção redobrada aos detalhes, a fim de propiciar uma consciência adensada da situação e um conhecimento adicional de suas especificidades.

Um primeiro aspecto que desponta nesse exame das imagens de Westerbork é a natureza corporativa do material produzido, cuidadosamente planejado para realçar a eficácia organizacional do campo e a sua prodigalidade econômica. O fio narrativo, desentranhado dos arquivos com o auxílio dos letrados e dos procedimentos modestos de ordenação visual, salienta a dinâmica laboral da instituição, valorizando os gestos de trabalho na lavanderia, na oficina mecânica e na lavoura [fig. 415 a 420]. Nos intervalos do trabalho, vemos exercícios corporais e momentos de lazer [fig. 421 a 425], embora Farocki faça questão de indicar, com uma cartela, a torre de vigia que se encontra ao fundo de um dos planos [fig. 426]. A rotina do campo é mostrada, enfim, como um processo racional, gestado com zelo pelos diferentes sujeitos envolvidos, oficiais, detentos e intermediários (como a polícia interna do campo).



Figura 415



Figura 416



Figura 417



Figura 418



Figura 419



Figura 420



Figura 421



Figura 422



Figura 423



Figura 424



Figura 425



Figura 426

Além disso, Farocki confere destaque para a existência de uma logomarca do campo, em um diagrama destinado a apresentar Westerbrok como operação comercial-industrial de sucesso [fig. 427 a 429]. Esse entreteçamento *verbundico* de elementos, cabe reforçar, ressoa em outros filmes do cineasta, como *Entre duas guerras*, *Como se vê* e *Imagens da prisão*. Os letreiros, nesse momento, destacam a dimensão corporativa e propagandística da instituição, ao apontar, por exemplo, que a “visualização [do diagrama] expressa o orgulho na performance do campo”.

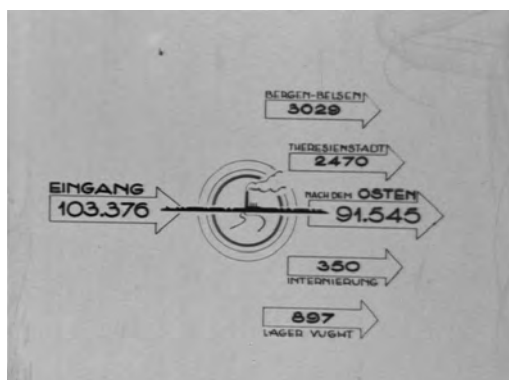


Figura 427

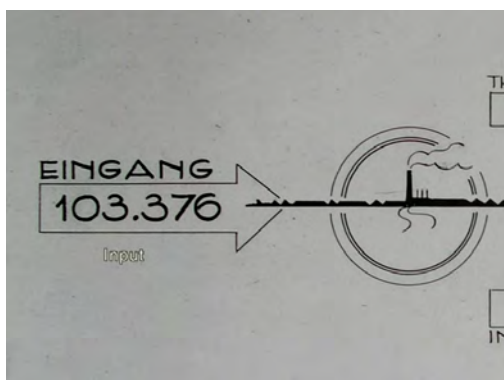


Figura 428

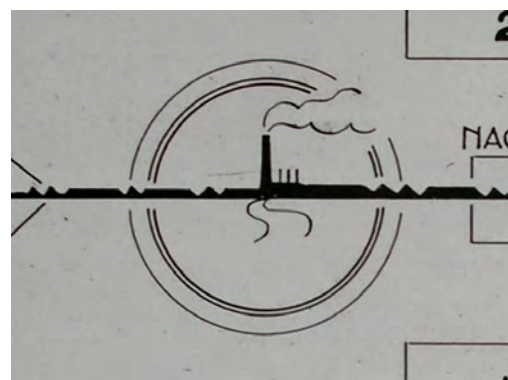


Figura 429

O diagrama, de fato, mostra fluxos quantificados da entrada e saída de detentos em Westerbork, sendo esse último representado pelo desenho de uma fábrica com chaminé ao centro do papel. Executando ampliações na imagem, inclusive na logomarca, Farocki enfatiza que a quase totalidade do trânsito se direciona para o oeste, isto é, para os campos de extermínio na Polônia. Podemos captar, nesse sentido, uma ressonância tenebrosa entre a gigantesca chaminé da logomarca do campo-corporação de Westerbork e as instalações de Birkenau com seus crematórios assassinos. Entre a esfera da produção e a da destruição, o que fica patente é um liame que Farocki volta a aludir em momentos subsequentes de *Intervalo*, utilizando cartelas textuais para associar as sequências pacíficas e ordeiras do campo de trânsito aos aspectos hediondos do nazismo. O letreiro sugere que imagens familiares de outros campos se sobrepõem às de Westerbork: os trabalhadores deitados na grama são assombrados pelos mortos de Bergen-Belsen; os jalecos brancos do laboratório remetem aos experimentos com humanos em Auschwitz e Dachau; as operações na clínica dental lembram o ouro arrancado das bocas dos mortos; e o trabalho com fios e metais na oficina de reciclagem evoca os cabelos das mulheres e os ossos dos mortos, “reciclados” em Auschwitz.

Tudo isso — eis um segundo aspecto que Farocki sublinha — é inseparável da multiplicidade de camadas narrativas presentes no material de Westerbork, incluindo os momentos de afirmação dos prisioneiros. São imagens raramente mostradas, como lemos nas cartelas de comentário, talvez para evitar que se propague uma impressão falsa sobre os campos. Desse modo, ao retomar o material com sobriedade, sem recurso a artifícios demasiados, sejam eles do cinema de gênero, da televisão ou mesmo da tradição ensaística, Farocki alcança uma dose de indeterminação que reabre o horizonte do olhar. Não se trata, em hipótese alguma, de minimizar ou relativizar os crimes nazistas, mas sim de destacar o enredamento complexo de funções e pontos de vista no teatro funesto dos campos. Ao retomar o material, o cineasta introduz brechas mínimas de alternância, *intervalos* que permitem ampliar o escopo da reflexão e renovar o entendimento do que vemos. As duas intervenções mais importantes, sem contar as cartelas de comentários, nos parecem ser a ampliação da braçadeira FK (*Fliegende Kolonne*, a polícia interna do campo, composta por detentos) e a repetição de trechos chave, como o embarque no trem e o trabalho nas oficinas, a fim de propiciar sua ressignificação.

Na junção desses aspectos, a retomada dos registros de Westerbrok como materiais de natureza corporativa-industrial e a reabertura dos sentidos possíveis para a rotina do campo, Farocki produz um enlace dialético que escapa às visões ordinárias sobre violência e história. Por um lado, revela que a suposta normalidade da ideologia corporativa, com sua ênfase laboral e recreativa, é parte processual do terror que conhecemos como nazismo e, vice-versa, as visões ordinárias do nazismo, com suas cenas pacíficas de trabalho e lazer, guardam uma afinidade *verbundica* com as dinâmicas do capitalismo. Por outro lado, ele permite que os prisioneiros sejam enxergados, provisoriamente, como sujeitos determinados a viver e a organizar os seus dias de maneira digna, mesmo nas circunstâncias mais danosas. O acréscimo de pensamento que Farocki promove, ao observar com atenção os materiais de arquivo de Westerbrok, é a brecha para que pensemos a história de maneira questionadora e independente, a partir de uma mirada minuciosa para as imagens.

* * *

Na instalação *Jogos Sérios* (2014), Farocki realiza quatro vídeos interligados para examinar duas tecnologias de simulação que o exército estadunidense utiliza na preparação de soldados. Uma delas, intitulada Virtual Battlespace Simulator, é utilizada no treinamento de guerra, enquanto a outra, a Virtual Reality Exposure Therapy, é aplicada no tratamento de distúrbios pós-traumáticos relacionados a situações de combate. Nos vídeos, Farocki expõe e problematiza os condicionamentos imagéticos que tais programas impõem aos sujeitos, em especial no que tange à representação digital dos conflitos bélicos. Implicitamente, eles fornecem imagens sintéticas que esquematizam a realidade de determinada maneira, oferecendo para os soldados um imaginário padronizado e pré-configurado por computador. Os usuários são estimulados a reconhecerem algumas figuras específicas como presenças perigosas e inimigos em potencial, um processo que joga com as aparências e os comportamentos humanos para gerar reações particulares em quem olha.

No VBS (Virtual Battlespace Simulator), os inimigos representados possuem peles de cor marrom, feições de tipificação árabe, africana ou palestina, vestes árabes tradicionais (como a Kurtha ou a Burqa), trajes de operário, acessórios religiosos e, evidentemente, explosivos [fig. 430 a 432]. No VRET (Virtual Reality Exposure Therapy), os inimigos perdem nitidez e se tornam um tipo de zumbi ou fantasma,

desprovidos até da própria sombra [fig. 433 a 435]. Essa pedagogia computadorizada de “treinamento”, em suma, constitui um dispositivo que caracteriza o “inimigo” com base em coordenadas visuais, raciais ou culturais *pré-estabelecidas* pelo ambiente dos “jogos”, mas não quaisquer jogos: antes, jogos sérios, em que se aposta com a vida e a morte. O mundo programável da computação gráfica se torna, assim, o laboratório perfeito da instituição militar, sendo capaz de representar e moldar a realidade e a percepção que se tem dela.

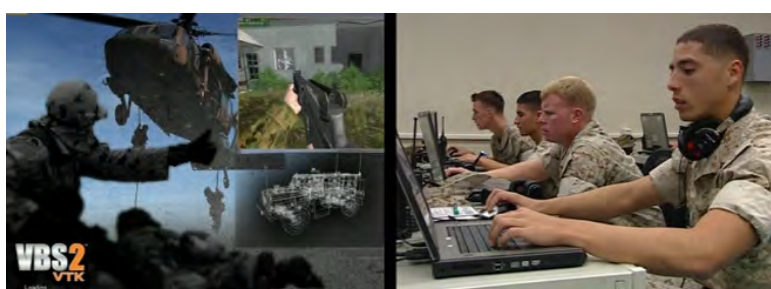


Figura 430



Figura 431



Figura 432

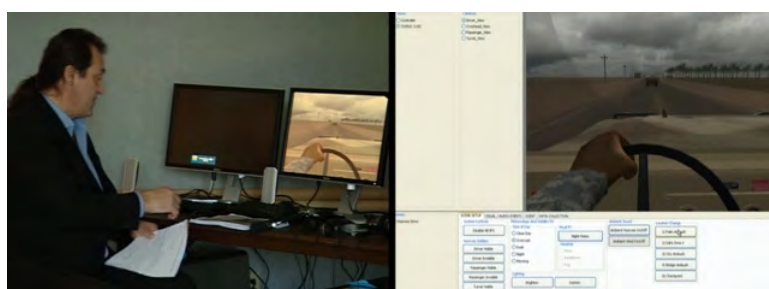


Figura 433

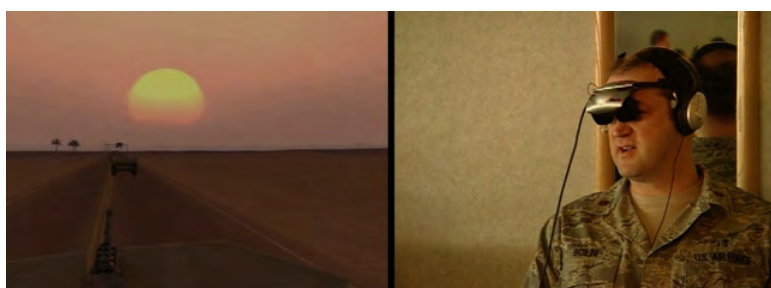


Figura 434

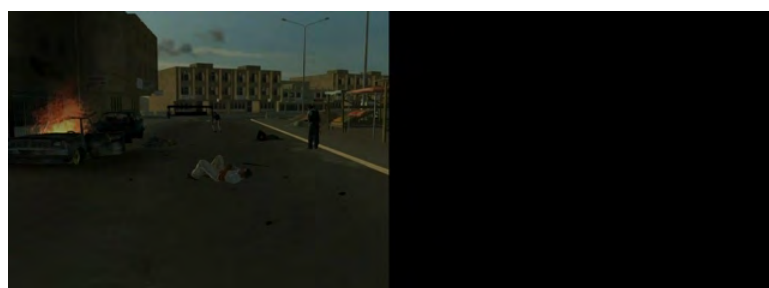


Figura 435

No primeiro vídeo, *I: Watson is Down*, os jovens soldados em treinamento no simulador VBS percorrem um território virtual, em um tanque, e encontram inimigos potenciais. Um instrutor na sala ao lado maneja o programa, dispondo, no mundo

fictício, armadilhas, minas e emboscadas que os soldados devem enfrentar. Em *II: Three Dead* (o único vídeo com apenas um canal imagético), Farocki registra a encenação de um combate contra supostos terroristas, em uma base de treinamento na Califórnia, organizada à maneira de um set cinematográfico, construído em um espaço real, que simula as condições de combate no Afeganistão. A participação de atores com fenótipos árabes reforça os critérios raciais utilizados para a construção do inimigo: homens não brancos, vestidos de maneiras específicas e muitas vezes com barba. Além disso, a frase “Allahu Akbar”, que significa “Deus é grande”, é pronunciada logo após o começo do tiroteio, estabelecendo uma conexão entre religião e terrorismo. Em *III: Immersion*, somos introduzidos ao VRET, um simulador para tratamento de distúrbios pós-traumáticos. Diferente do simulador de combate, o VRET é mais precário, com imagens de menor definição e ausência de detalhes importantes, como as sombras das personagens. Finalmente, em *IV: A Sun With No Shadow*, Farocki contrapõe os dois programas de simulação, reforçando que no VBS, feito para treinamentos de combate, o nível de detalhes do mundo representado é mais minucioso. Baseado em dados cartográficos reais, ele inclui colinas, vales, estradas, vegetações, e até mesmo um sol imaginário que projeta sombras verossímeis para os objetos em movimento, como tanques de guerra.

O conjunto dos registros é gestado com forte postura de observação, a fim de documentar os soldados em seus ambientes de treinamento e demonstrar a imersão deles nos programas. Na formulação de Farocki, há algo de brechtiano na dinâmica das situações, decorrente da crença dos atores filmados na experiência imaginária que eles encarnam (FAROCKI, ESHUN, 2012). Ao mesmo tempo, percebemos uma atenção rigorosa à materialidade dos softwares em funcionamento, com ênfase nos objetos visuais e nos processos de fabricação desses universos digitais. O instrutor é mostrado decorando o mundo hiperrealista da simulação, com explosivos e latas de Coca-Cola, além de pessoas com traços árabes e vestidas como terroristas. No episódio *II: Three Dead*, em particular, que mostra uma grande encenação de treinamento bélico, Farocki opta por iniciar e encerrar o vídeo com imagens sintéticas, como que demonstrando que o teatro pedagógico do exército, ele mesmo uma camada reflexiva do combate real, está emoldurado pelos modelos computacionais da guerra [fig. 436 a 438].



Figura 436

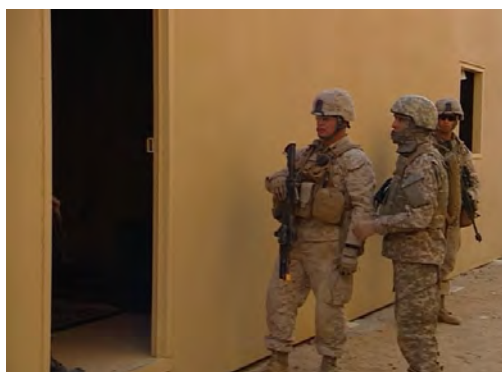


Figura 437



Figura 438

Queremos destacar, na mediação documentária realizada por Farocki, dois aspectos cruciais, que demarcam, a nosso ver, um terreno de convivência híbrida entre a observação e a argumentação. O primeiro é a inserção de cartelas de pensamento com comentários pontuais, que, sem fechar um sentido sobre o que vemos, destacam determinados elementos e provocam reflexões imprevistas. Quase todas as cartelas estão na parte IV (à parte duas ocorrências de caráter descritivo na parte I). O episódio final, que, além de inserir comentários textuais, retoma trechos das partes I e III, é o grande responsável por acrescentar uma tonalidade ensaístico-argumentativa à fatura de *Jogos sérios*. Não fosse por ele, a instalação consistiria em um mergulho observativo, beneficiado pela existência das duas telas, que promovem alternância e simultaneidade entre certos planos. Mas, no episódio IV, há um eixo meditativo mais marcado, pois as cartelas, 24 no total, destacam componentes dos programas de treinamento e adensam seus sentidos possíveis. No início, Farocki constata que a sombra do veículo blindado é determinada pela posição de um sol imaginário, no alto da paisagem computacional, que se desloca como se fosse o sol real, sobre o Afeganistão real. Depois, as cartelas atuam no sentido de estabelecer uma comparação entre os dois programas de simulação, apontando que o sistema de recordação e terapia é mais barato do que o de treinamento. Fica evidente que embora as ocorrências das cartelas sejam espaçadas e sucintas, elas refletem um pensamento consistente, baseado nos três episódios iniciais do quadríptico.

Entramos, assim, no segundo aspecto argumentativo mais nítido que emana do conjunto de *Jogos sérios*. Em dois momentos distintos do episódio IV, a cartela faz referência a um mesmo conceito de entendimento da guerra: primeiro, enquanto numa

tela vemos os personagens modelados pelos instrutores, vemos, na tela ao lado, que se tratam de inimigos mal armados, em *guerras assimétricas*; mais tarde, após delinear a diferença de investimento e qualidade entre os dois sistemas, Farocki declara que os dois fazem uso de *imagens assimétricas*²⁰⁹. A noção, com efeito, aponta para um descompasso na consecução das guerras contemporâneas, quando os “inimigos mal armados” estão sujeitos a uma dupla condição de assimetria. Há um desequilíbrio concreto, que diz respeito ao poderio aniquilador dos exércitos mais avançados, mas também um desequilíbrio simbólico-imaginário, no que concerne à representação da realidade pelas novas máquinas de simulação. As imagens geradas pelos programas, ao oferecerem ao mesmo tempo mais e menos do que a realidade (mais controle, mas menos complexidade), constituem mecanismos de exercício do poder²¹⁰. Os inimigos e seus universos, processados digitalmente, supostamente com base em elementos empíricos colhidos na realidade, são reconfigurados e readequados segundo os propósitos da instituição militar²¹¹.

Os simuladores, portanto, não são apenas parte da guerra e da sua preparação incessante, mas também ferramentas utilizadas para produzir mais guerra, armas que se retroalimentam em curto-circuito com suas próprias representações. Eles são equipamentos destinados a produzir o inimigo, e também a destruí-lo, ao imbricar o mundo real ao esquema digital, cuja codificação protege, é claro, a hegemonia capitalista. Destrinchar tal sistema é uma atitude fundamental para se aumentar a compreensão sobre as formas de poder da atualidade, espalhadas de maneiras assimétricas no tecido social, bem como nas imagens do mundo contemporâneo.

Ao contar para Kodwo Eshun, em debate de 2009 no Instituto Goethe de Londres, sobre a dificuldade de se obter permissão do governo para fazer o filme,

²⁰⁹ Essa ideia, a nosso ver, remete à noção de uma guerra “que se baseia, em grande parte, nas diferentes velocidades com que cada um dos lados faz guerra contra o outro” (MÜNKLER, 2003, p. 9). Por um lado, a corrida armamentista deixa de seguir o modelo da Segunda Guerra ou da Guerra Fria, por exemplo, e passa a consistir em “uma competição assimétrica entre armas de alta e de baixa tecnologia” (MÜNKLER, 2003, p. 10); por outro lado, “nas guerras assimétricas [...] a violência tende a se espalhar e permear todos os domínios da vida social” (MÜNKLER, 2003, p. 20).

²¹⁰ Mecanismos que “domam a contingência e inculcam uma visão de mundo baseada em modelos de planejamento e de predição” (BALSOM, 2019, p. 367).

²¹¹ Tal *enquadramento* orienta uma interpretação determinada sobre a aparência das pessoas, uma premissa arbitrária de *reconhecimento* que vem acompanhada de um juízo perverso sobre a vida. Como afirma Paul Virilio (1993, p. 12): “Não existe [...] guerra sem representação ou arma sofisticada sem mistificação psicológica, pois, antes de serem instrumentos de destruição, as armas são instrumentos de percepção, ou seja, estimulantes que provocam fenômenos químicos e neurológicos sobre órgãos do sentido e o sistema nervoso central, afetando as reações e a identificação e diferenciação dos objetos percebidos”.

Farocki cita Marker em *A sexta face do Pentágono* (1968): se o Pentágono é inacessível nos seus cinco lados, devemos utilizar o sexto (FAROCKI, ESHUN, 2012). Logo, o gesto de *Jogos sérios* é também um contrabando, um desvio, pois busca acessar um dos mecanismos centrais do poder contemporâneo e apreendê-lo criticamente, por meio da observação cinematográfica. A camada de *performance* ou teatralidade, que se coloca em diversas situações, é especialmente reveladora sobre o processo filmado, quando os soldados precisam elaborar seus personagens nos jogos ou rememorar reflexivamente os traumas vividos. Nesse segundo caso, conforme documentado em *Immersion*, é interessante notar a dimensão ambígua que tal *performatividade* adquire, quando o último soldado, que estava pedindo à terapeuta para interromper o programa, é aplaudido sorrindo pela audiência no extracampo. O gesto de Farocki, em última instância, nos leva a suspender as certezas usuais em relação à situação mostrada, fomentando uma atitude de reflexão crítica.

4. Imagens do pensamento

A postura da observação farockiana, mais ou menos matizada por elementos pensativos, é parte de um ímpeto abrangente de enfrentamento da realidade e de suas formas de representação, no atravessamento de campos sociais e culturais diversos, como o trabalho, a fotografia, a televisão e a guerra. Nos filmes que mesclam a tendência do direto a uma conduta argumentativa, o cineasta emerge no seu papel de ensaísta, algo já incipiente, cabe lembrar, nas incursões televisivas dos anos 1970. O ensaio, contudo, é uma vertente de grande vigor na atuação de Farocki, congregando alguns de seus filmes mais notórios, como *Imagens do mundo e inscrição das guerras* (1988) e *Imagens da prisão* (2000). Não queremos inflacionar mais a importância dessas obras, mas sim reforçar sua ordenação como uma frente sólida de investigação e pensamento. Elas complementam e transformam, de maneira decisiva, a tarefa farockiana de mapear o tecido social do mundo contemporâneo e deflagrar os *Verbunds* difusos que o configuram historicamente.

A noção de *ensaio fílmico* se refere, de maneira geral, à atitude de certos artistas ao longo da história do cinema para organizar os seus materiais imagéticos e sonoros sob a forma manifesta de pensamento. Sua origem remonta, pelo menos, à vanguarda soviética dos anos 1920, congregando esforços de Dziga Viértov, Sergei Eisenstein e Esfir Shub (ainda que essa última seja mais conhecida por seu trabalho pioneiro na compilação e remontagem de arquivos). No contexto alemão, Hans Richter e Walter Ruttmann foram os primeiros cineastas a discutirem ou experimentarem a modalidade do ensaio de maneira aberta²¹². Alguns anos mais tarde, no pós-guerra francês, com a célebre metáfora da *caméra-stylo*, Alexandre Astruc retomou a ideia do cinema como “lugar de expressão do pensamento” (ASTRUC, 1948). A partir dessa conjunção, no cinema europeu moderno, o termo ganha destaque nas décadas seguintes, circulando na França em associação a Chris Marker, Guy Debord, Alain Resnais, Agnès Varda, Jean-Luc Godard e Jean-Daniel

²¹² Com efeito, em 1940, mais de uma década após as formulações de Eisenstein sobre o filme ensaio, por ocasião das suas tentativas malogradas de realizar uma adaptação cinematográfica d'*O capital* de Karl Marx, Richter escreveu um pequeno tratado intitulado “O filme ensaio: Uma nova forma de cinema documentário” (“Der Filmessay: Eine neue Form des Dokumentarfilms”). De Ruttmann, pensamos sobretudo no filme *Berlim – Sinfonia da metrópole* (*Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, 1927), que pode ser caracterizado como uma tentativa de ensaio não verbal sobre a cidade de Berlim.

Pollet, e na Alemanha a Alexander Kluge, Harun Farocki, Hartmut Bitomsky, Helke Sander e Ulrike Ottinger, dentre outros.

Em seu artigo sobre “o ensaísmo dos outros” no cinema de Straub-Huillet, Mateus Araújo sugere, em nota de rodapé, que os cine-ensaístas franceses estariam ligados “a uma tradição reflexiva da prosa literária”, enquanto os alemães estiveram mais informados “pelo debate sobre o ensaio no pensamento alemão (Adorno, Lukács, Bense, além de Benjamin)” (ARAÚJO, 2013, p. 112). Tal divisão nos permite situar a atividade ensaística de Farocki no seio de uma vertente filosófica e dialética de elaboração discursiva que muito condiz com o estilo pensativo da sua narração. Historicamente, na literatura francesa, com nomes como Diderot, Balzac e Flaubert, e mais tarde Proust e Gide, podemos encontrar um índice de reflexividade saliente. A intromissão constante do narrador no curso dos relatos ecoa, grosso modo, a atitude de cineastas como Godard, que começam a “pensar em voz alta” durante a narração (seja ela ficcional ou não). Na história da literatura alemã, por sua vez, um grupo multifacetado como o círculo de Jena, composto por Goethe, Schiller e Schlegel, dentre outros, praticou uma atividade ensaística atrelada aos debates da ciência e da filosofia, ao passo que suas obras poéticas ou prosaicas preservaram uma matriz de organização mais clássica, ou no máximo metafictícia.

No século XX, escritores como Thomas Mann, Alfred Döblin, Robert Musil, dentre outros, tornam as nuances da literatura mais compósitas, com exceções mais numerosas à regra. Mas, no século XX, o cenário filosófico germânico é marcado por um debate incontornável sobre o estatuto do ensaio, que adquire natureza mais técnica. É o texto do jovem Lukács, mais precisamente sua carta a Leo Popper datada de 1910, com a tentativa de legitimar o caráter artístico do ensaio. É a resposta de Adorno, no texto “O ensaio como forma”, escrito entre 1954 e 1958, que, sem endossar Lukács, trazia como inimigos-mor Heidegger e a corrente do positivismo lógico (ainda que o primeiro, paradoxalmente, fosse atacado pelos logicistas). É o artigo de Max Bense publicado originalmente em 1947, que busca entender o ensaio como uma forma de escrita crítica e experimental, propensa a mostrar um objeto sob uma luz nova. São as reflexões de Ernst Bloch e de Walter Benjamin associadas ao assunto, mesmo que não sistematizadas. Em suma, o ambiente alemão é profícuo para a reflexão filosófica sobre a modalidade do ensaio, com a participação de pensadores notáveis. Os cine-ensaístas alemães, é plausível afirmar, estiveram mais informados por essa tradição de pensamento filosófico que já estava presente, em certa medida,

nos escritores românticos. Também os impulsos de dialetização, que demarcam uma via de argumentação proeminente, tendem a ser mais nítidos nos cine-ensaístas alemães, remetendo à tradição fecunda de Marx e Hegel. Em ambos os casos, francês e alemão, o ensaio fílmico apresenta como traço capital a existência de um sujeito pensante que organiza e conduz o fluxo das imagens, conforme bem sintetizado por Araújo (2013, p. 114):

Quer se avizinha mais da narração [...], quer esteja mais próxima do documentário [...], a forma mais canônica do ensaio no cinema costuma passar, de uma maneira ou de outra, pela mediação de uma subjetividade, de um eu que conduz o fluxo das imagens e dos sons (em geral heterogêneo), de uma voz que aparece enquanto tal (no mais das vezes em over) e leva a argumentação do filme para esta ou aquela direção, sem precisar falar em primeira pessoa — o que às vezes, aliás, não deixa de fazer (ARAÚJO, 2013, p. 114).

Essa formulação, cirúrgica e aberta ao mesmo tempo, é basilar para as análises que seguem, pois nos permite manejar a noção de ensaio com atenção às particularidades de Farocki. Como Adorno afirma, em seu conhecido texto sobre o tema, “é inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido” (ADORNO, 2003, p. 35)²¹³. Bense, por sua vez, entende que o ensaio é um modo de comunicação experimental, “resultado de uma combinação entre os contornos e os contrastes [de seus] objetos” (BENSE, 2014). À maneira do que ocorre no suporte escrito, o ensaio fílmico pressupõe um vasto espectro de possibilidades raciocinativas por parte de um sujeito, imaginário ou não, que ostenta seu processo de reflexão. Os signos icônicos e sonoros passam a integrar uma rede de conexões imprevistas, sob o intermédio ativo de uma entidade pensante. Por mais díspares que tais elementos possam ser, há uma instância de inteligência autônoma na montagem que, conduzindo o fluxo de meditação, os conjuga de maneira coerente e rearranja suas camadas de sentido.

O ensaio fílmico, desse modo, é uma unidade de pensamento em contínua tensão, um movimento vivo de imagens e sons heteróclitos, de ideias remotas e objetos díspares que encontram, provisoriamente, uma configuração transformada de entendimento. Ele se distingue das modalidades narrativas tradicionais, em função da

²¹³ O ensaio, que “não quer procurar o eterno no transitório [...] mas sim eternizar o transitório” (ADORNO, 2003, p. 27), suspende também o conceito tradicional de método, “manejando assuntos que, segundo as regras do jogo, seriam considerados dedutíveis, mas sem buscar a sua dedução definitiva” (ADORNO, 2003, p. 27).

amplitude potencial de materiais que orbitam, necessariamente, em torno de um centro gravitacional subjetivo, além do ímpeto realçado das ilações propostas, que demarcam uma construção argumentativa nítida. À maneira dos processos psíquicos ou filosóficos de pensamento, a montagem incorpora ao seu percurso comparações, desvios, descobertas, interpretações, associações, suspensões, hipóteses, suposições, classificações, projeções imaginárias, ou atividades racionais em geral, constituindo um movimento peculiar de consciência, que ganha corpo e substância por meio do cinema. De resto, uma dinâmica desse tipo, forjada na codeterminação meditativa entre sujeito e objeto, engendra configurações fílmicas variáveis, irredutíveis às convenções comerciais ou industriais. Cada cine-ensaísta, em cada obra, pode mobilizar uma rede de associações singular, cuja forma não pode ser prevista ou antecipada por meio de categorizações essencialistas ou dedutivistas. Não acompanhamos, nesse sentido, as generalizações que promovem, por vezes, pesquisadores como Thimoty Corrigan ou Nora M. Alter, não obstante a *expertise* de ambos no tema. A segunda, idealizando o potencial disruptivo do ensaio fílmico, afirma que ele é um campo de influências que “transgride as normas formais e conceituais do próprio meio” (ALTER, 2018, p. 6)²¹⁴.

Alguns dos problemas da legitimação de uma identidade ensaística desse tipo estão bem apontados por Thomas Elsaesser (2017), não por acaso um dos principais exegetas de Farocki. No artigo “The essay film: From film festival favorite to flexible commodity form?” (publicado em *Essays on the essay film*, organizado justamente por Alter e Corrigan), o teórico alemão sugere que boa parte daquilo que rotulamos como filme-ensaio reflete um circuito difuso de comoditização e padronização, que atravessa, em maior ou menor medida, o próprio terreno do “filme de arte”, com as suas redes de distribuição. A situação se agrava mediante as pressões esmagadoras do capital sobre o imaginário, por meio de um vasto truste global que, sem abandonar os modelos de negócio hollywoodianos e os critérios da “censura de mercado”, atua pela crescente “netflixização” do ambiente audiovisual, afetando o setor independente de maneira avassaladora. Os festivais de cinema especializados, outrora espaços privilegiados para a emergência e a difusão de filmes avançados em termos de investigação estética e autoral (ao nível regional ou nacional), aderem hoje, com

²¹⁴ Entendemos, em todo caso, que Alter deseje ressaltar o caráter mutável da forma ensaio, como ela deixa claro em uma formulação mais interessante, a nosso ver: “A forma do filme-ensaio é tipicamente imprevisível porque ela não segue regras convencionais” (ALTER, 2018, p. 5).

frequência, a uma vagueza equalizada, facilmente co-optável pelos imperativos de produção corporativa e capitalista. É nesse sentido, talvez, reagindo à banalização da noção de ensaio filmico (usada como um “abre-te sésamo” para todas as portas), que o próprio Farocki tenha guardado certa desconfiança em relação a ela:

Essa categoria é tão inadequada quanto a do “filme documentário” [...]. Quando há muita música, na televisão, e vemos paisagens, começaram a chamar isso de filme-ensaio também. Um monte de coisas que são simplesmente relaxantes, e não inequivocadamente jornalísticas, já são chamadas de “ensaio”. Isso é terrível, sem dúvida. É algo tão vago quanto aqueles “experimentos” dos anos 1950. Hans Magnus Enzensberger já havia constatado que o conceito científico de experimento era totalmente inadequado para o campo da arte. O termo “ensaio” recaiu numa vagueza semelhante. Mas, para mim, narração e argumentação ainda estão intimamente ligadas. Eu defendo fortemente que os discursos são uma forma de narração. A Segunda Guerra Mundial não chegou a ser colocada em romance por algum novo Tolstói, mas encontrou o seu caminho na *Dialética do Esclarecimento* (FAROCKI; HÜSER, 2004, p. 313).

Cabe uma ponderação: embora recuse a categoria do ensaísmo, por achá-la imprecisa, é inegável que Farocki entende sua atividade de cineasta numa acepção análoga à lógica de ensaio filmico que desejamos reter. Mesmo na declaração acima, ele aproxima a esfera da narração à da argumentação, reconhecendo que essa segunda chave está presente de maneira central na elaboração do seu trabalho. Dentre inúmeros indícios adicionais, recordemos que, ao aparecer em cena no filme *Entre duas guerras*, o cineasta afirmava que o seu ofício consistia em estabelecer uma *montagem de ideias*, a fim de superar as dificuldades financeiras e resistir aos modelos hegemônicos de produção. Anos depois, entrevistado por Stefan Reinecke, ele afirmou que sua estratégia de fazer filmes se pauta pela tentativa metódica de “*pensar em termos cinematográficos*, para que as ideias surjam das articulações do filme” (FAROCKI; REINECKE).

Com base nessa disposição meditativa reconhecida pelo cineasta, tomamos a liberdade de fazer uma aposta diversa da dele quanto à noção de ensaio filmico, defendendo que há um uso mais operatório para ela, similar ao que Araújo mobiliza em seu exame de Straub-Huillet (2013, p. 113). Evitando recair em abstrações teóricas, como fazem Alter e Corrigan, Araújo distingue entre um sentido lato e um sentido estrito da referida noção, preferindo adotar o segundo caminho. O ensaio filmico seria, assim, *um tipo de organização pensante das imagens e dos sons no cinema*, diferente do modo narrativo e irreduzível a ele (embora não incompatível com

ele)²¹⁵. Marcado pela maior inflexão subjetiva do discurso fílmico, sua lógica associativa e heterogênea refletiria um processo peculiar de pensamento, não raro acrescido da reflexividade. De que maneira essa ordenação meditativa ocorre, nos parâmetros da atuação farockiana, é algo que pretendemos apreender com precisão no corpo a corpo com seus filmes.

* * *

O ensaísmo farockiano é, acima de tudo, um dispositivo crítico para deflagrar *Verbunds* no mundo, apanhando, por uma via analítica, os sistemas compósitos de regulação e controle social que se transformam ao longo do tempo. Ali, onde eles não estavam facilmente visíveis, o método farockiano os detecta e evidencia, apreendendo o nexos subterrâneo entre determinados modos de exercício do poder e seus contextos específicos, de natureza sócio-histórica. A propensão do ensaio para estabelecer junções expressivas entre coisas díspares favorece o deslocamento de suas molduras de sentido habituais, trazendo à tona vínculos imperceptíveis. Quando dois elementos distantes são conectados pela montagem, fica mais nítido o curso secreto que os canaliza no circuito de um mesmo *Verbund*. Para dizer de outro modo, o filme-ensaio de Farocki é uma operação minuciosa de decifrar, no mundo presente, os *Verbunds* disseminados ao longo da história, um aspecto que o singulariza, por exemplo, em relação a Kluge ou Godard. De maneira análoga, o próprio mecanismo ensaístico se torna uma espécie de *Verbund* epistêmico ou um contra-*Verbund* de imagens e sons

²¹⁵ “Neste debate em curso, podemos distinguir um uso lato e um uso estrito da noção. Apoiando-se num sentido do verbo ensaiar (como experimentar, esboçar, tentar, testar) mantido pela nossa linguagem corrente, alguns tomam hoje por ensaio o filme que trouxe um experimento, um esboço, uma tentativa capaz de escapar à delimitação tradicional entre os gêneros da ficção e do documentário. No outro grupo, procura-se caracterizar o ensaio fílmico como um modo específico de organização das imagens e dos sons, diferente do modo narrativo e irredutível a ele (ainda que não incompatível com ele). Estas duas noções já apareciam no debate francês dos anos 50, em textos de Jacques Rivette e André Bazin, respectivamente. Sugerindo a distinção entre o ensaio e a narração, Rivette qualificava porém de ensaio um filme estritamente narrativo, o *Viagem à Itália* (1954) de Rossellini que, ‘com uma clareza perfeita, oferece enfim ao cinema (até então obrigado a narrar) a possibilidade do ensaio’ (1955/2013: 53). Além disso, invocava ainda outros filmes narrativos como ‘franco-atiradores’ do ensaio [Intolerância (Griffith, 1916), A Regra do Jogo (Renoir, 1939), Citizen Kane (Welles, 1941)], e aplicava a noção ao trabalho de artistas os mais variados (aí incluídos os pintores Manet e Degas), borrando assim os seus contornos. Bazin mobilizava uma noção mais estrita do ensaio, e a aplicava a um filme muito mais claramente ensaístico, o *Lettre de Sibérie* (1958) de Marker, visto como ‘um ensaio em forma de reportagem cinematográfica’ ou ainda ‘um ensaio documentado pelo filme’ (1958/1998: 258)” (ARAÚJO, 2013, p. 113-114).

que contraria o *Verbund* hegemônico do capitalismo, ao desvelar as contradições internas de sua rede de cruzamentos e transferências.

Dentre os movimentos da montagem que promovem essa decifração crítica do projeto tecnológico capitalista, podemos destacar dois: o mapeamento de arquivos em torno de temas específicos e a repetição distancial da montagem, que consiste numa espécie de permutação seriada dos motivos examinados, de maneira a fortalecer suas interações à distância²¹⁶. Tais aspectos, embora não exclusivos do cineasta, são utilizados por ele de maneira peculiar, demarcando um estilo próprio de tramar imagens e sons. O *mapeamento dos arquivos* consiste no incessante colecionar de elementos pregressos, presentes e vindouros ligados à esfera da imagem, em seus diversos atravessamentos na sociedade capitalista. Esse gesto resulta, por vezes, em obras-acervo inteiramente dedicadas a um motivo específico. No interior de cada filme, tal tendência favorece a variação dos signos, por vezes vertiginosa, em torno de certos eixos orbitais, bem como a valorização dos vínculos imperceptíveis entre contextos distintos. É nesse sentido que a repetição distancial vem promover uma alternância cruzada entre as séries interligadas de temas, reforçando uma perspectiva de pensamento em rede que adiciona amplitude crítica ao exame das instituições e multiplica o movimento da ideia fundamental, demarcando tramas de transferência tecnológica entre os objetos. As atribuições usuais de cada elemento vão se modificando gradualmente, ao longo das sucessivas reaparições e associações insuspeitadas entre termos que antes se encontravam dissociados.

À maneira de uma reivindicação feita por Adorno para o cinema, em seu artigo “Transparencies on Film”, de 1966, podemos dizer que a montagem de Farocki “não interfere com as coisas, mas as arranja em uma constelação similar àquela da escrita” (ADORNO, 1981/82, p. 203). Ela forma um campo de forças em contínua tensão, que nos permite pensar as imagens do mundo “sem recair nas artes e ofícios,

²¹⁶ O método de Farocki se aproxima da noção de “montagem distancial” cunhada por Artavazd Pelechian (PELECHIAN, 2015). Ao refinar seu projeto de montagem, a partir dos mestres Eisenstein e Vertov, o cineasta armênio enfatiza, na sua abordagem: o caráter musical, que dá independência à imagem em relação ao som direto e ao comentário; a repetição, “que confere ao filme completude poética” (PELECHIAN, 2015, p. 174); e, congregando os dois primeiros, a interação à distância entre imagens, que dá “maior capacidade e multiplicidade de planos ao movimento da ideia fundamental de continuidade dialética e infinidade do desenvolvimento social” (PELECHIAN, 2015, p. 178). Para Farocki, isso significa que “não se deve simplesmente montar dois planos contíguos. Mesmo as imagens que [...] afastadas comentam umas sobre as outras” (FAROCKI; BLÜMLINGER, p. 300).

nem deslizar para um modo meramente documental” (ADORNO, 1981/82, p. 203)²¹⁷. A forma do filme se torna, como dizia Adorno (1970, p. 185) na sua *Teoria estética*, um “enigma de imagem” [Vexierbild], isto é, uma composição disjuntiva de signos e objetos que nos permite reconhecê-los de maneira distinta. No caso de Farocki, em particular, esse reconhecimento não usa das coisas passa, sobretudo, pela construção de uma trama crítica, capaz de mostrar os diversos lados das coisas e de capturá-las em suas interações mutáveis com outras coisas, em relações de genealogia, de similitude, de cumplicidade sistêmica ou institucional, dentre outras.

O ensaísmo farockiano também se caracteriza por uma dose acentuada de dureza ou sobriedade no manejo dos recursos cinematográficos, demarcando uma inscrição mais contida do sujeito pensante. Straub-Huillet, que sabemos serem influências decisivas para o estilo de Farocki, fornecem um modelo de compreensão sugestivo, pautado pela redução nas intervenções, opiniões e reflexões em relação ao que se mostra²¹⁸. A reserva de descrição e a objetividade da narração em Farocki, sendo a sua voz *over* essencialmente descritiva, acompanha a influência mais geral do casal em seu projeto estético. Em todo caso, seus filmes trazem um nível de intervenção maior do sujeito pensante, ocupando talvez um ponto médio na escala da reflexividade ensaística, entre Straub-Huillet, de um lado, e Marker, Godard e Kluge, do outro. O próprio Farocki assume encontrar, nesses últimos, referências indispensáveis ao seu trabalho de cineasta, mesmo que não adote, como eles, margens expressivas de lirismo ou ênfase discursiva²¹⁹.

²¹⁷ Esses são aspectos importantes do filme ensaio, uma categoria que — como nos lembra Araújo (2013) — o próprio filósofo não foi capaz de reconhecer nas produções cinematográficas de sua época. Araújo constata, de maneira certa, “o silêncio desconcertante de Adorno, em ‘Transparências do filme’ (1966), e de Deleuze, no seu díptico *A Imagem-movimento* (1983) e *A Imagem-tempo* (1985), a respeito do ensaio fílmico, que eles estariam estrategicamente situados para discutir, o primeiro por ter publicado em 1958 um texto muito agudo sobre o ensaio como forma, o segundo por ter considerado o cinema como uma forma de pensamento” (ARAÚJO, 2013, p. 113).

²¹⁸ Conforme aponta Araújo (2013, p. 116), a tendência às intervenções excessivas, às opiniões e reflexões em relação ao que se mostra, “são categoricamente recusadas pelos Straub, que chegam a criticá-las nos filmes de seus colegas”, especialmente Godard e Kluge. O aspecto criticado, contudo, não deixa de estar presente em outros ensaístas célebres, também importantes para Farocki, como Chris Marker e Agnès Varda.

²¹⁹ O último desses três, por exemplo, Alexander Kluge, “opera com um discurso racional e estruturado (apesar de fragmentário e descontínuo)”, a fim de pensar, “numa perspectiva crítica e de esquerda, os impasses e a dinâmica da vida das pessoas no estágio atual do capitalismo” (ARAÚJO, 1995). Caberia analisar, ainda, a proximidade estilística dos filmes de Farocki com os de Bitomsky, que foi seu parceiro em diversas ocasiões. Suspeitamos que exista uma flexão peculiar do ensaísmo no cinema que os dois gestaram de uma maneira mais ou menos compartilhada, desde a tentativa conjunta de adaptarem as ideias de Marx para a televisão, considerando inclusive as leituras de Helmar Frank, um dos discípulos de Bense.

A frieza peculiar do ensaísmo farockiano parece, por vezes, uma tentativa de emulação tácita dos elementos tematizados, notadamente as máquinas de visão e de produção modernas. À maneira do que ocorria nos documentários de observação, o cineasta incorpora ao fluxo de sons e imagens uma relação mimética com os objetos examinados, a fim de melhor depurá-los criticamente. *Como se vê* (1986) e *Imagens do mundo e inscrição das guerras* (1989), em especial, ao lidarem com a modernização técnica da vida, emulam um certo ritmo de repetição e uniformidade presente nas máquinas investigadas. No primeiro caso, é a lógica binária do computador e a trama giratória do tear, enquanto no segundo caso são as operações de reconhecimento e simulação usadas em esferas variadas (polícia, exército, institutos de medição). A montagem, nos dois casos, livremente inspirada na estética do serialismo musical, traz um ritmo de variação e reincidência, de semelhança e diferença, emulando e subvertendo a uma só vez a constância da atividade mecânica. Ao mesmo tempo, não é raro que a trilha sonora e a voz *over* perturbem o caráter maquinal da narração — a primeira ao estabelecer efeitos de des-familiarização e a segunda ao propor desvios no sentido das imagens. É comum que Farocki adote, como encadeamento discursivo, movimentos de observação e questionamento que fazem parte do pensamento em processo. Ele se pauta por uma espécie de ceticismo moderado, que conjuga dialeticamente a preservação da dúvida e a firmeza da proposição. Em obras subsequentes, que abordam as chamadas *imagens operativas*, seu princípio de atuação camaleônica se mantém: no tríptico *Olho/máquina* (2001-2003), por exemplo, composto por dois canais audiovisuais, Farocki se apropria formalmente da operação de comparação e reconhecimento dos programas de processamento de imagens (FAROCKI; DZIEWIOR, 2011, p. 210).

A aparente frieza da narração reflete, ademais, uma condição singular na sua mediação da subjetividade, que é a tendência ao mascaramento do sujeito (de novo, o *larvatus prodeo* descartiano, presente nos filmes de observação). Sem adquirirem o nível de reflexividade encontrado em Godard ou Marker (cine-ensaístas franceses), suas obras assumem uma vocação filosófica mais estrita, dotada de grande rigor argumentativo. Farocki mobiliza um modo de pensar alemão típico, seja ele de matriz filológica — ligado a nomes como Herder e Goethe, que buscaram enfatizar uma doutrina morfológica na apreensão do mundo, em seus processos de formação (*Bildung*), em contraposição às perspectivas mais essencialistas de entendimento do

ser enquanto figura (*Gestalt*)²²⁰ — ou de matriz dialética — com Marx, Feuerbach e Hegel. Na obra do cineasta, cuja formação marxista pode ser rastreada não apenas nos filmes da juventude, com seu pertencimento à militância estudantil, mas também em artigos para jornais e entrevistas (Cf. FAROCKI, 1967a, 1967b, 1967c, 1968), o pensamento dialético não fica preso à necessidade de síntese ou de determinação abstrata. Ainda que preservando a tendência de organização das ideias em pares de tensão (comparações, oposições, choques conceituais e contrapontos), ele encontra uma forma de raciocínio que preserva a autonomia das imagens e certa dose de incerteza dos objetos examinados. Em um texto de homenagem para Farocki publicado na revista *Trafic*, o filósofo Jacques Rancière associa a montagem do cineasta a uma modalidade específica de pensamento dialético:

A dialética simples, tomada de empréstimo a Marx e Brecht — que consiste em desvelar, por trás da aparência visível, a potência de uma totalidade feita de contradições — encontra o seu reverso, conforme formulado por Adorno e Horkheimer [quando] a própria luz assim lançada sobre a conexão dos fenômenos participa da operação de destruição, que só conhece as coisas para melhor submetê-las a uma operação de controle absoluto. Com base nisso, a dialética, para evitar o risco de contribuir para aquilo que ela denuncia, deve se redobrar ao infinito, sem certeza de saber o modo como se deve mostrar e para onde a demonstração deve conduzir (RANCIÈRE, 2015, p. 194).

Para retomar a proximidade com Kluge, Godard e Marker, o trabalho de Farocki faz parte de uma esfera racionalista de atuação no cinema que, embora de maneira não dogmática, recorre com frequência aos fundamentos da razão para concatenar ideias e formular verdades. Ele nos parece ter levado mais longe o nível de austeridade e circunspeção pensativa que orienta as operações mentais dos filmes, ao mesmo tempo que assumiu uma posição de desconfiança mais expressa face à razão instrumental e seus desdobramentos (algo que seus colegas também fizeram, em graus variados). Podemos associá-lo livremente a Jean-Jacques Rousseau, um filósofo que,

²²⁰ Afinal de contas, como diria Goethe, “tudo se perde num movimento constante [e por isso a língua alemã] costuma fazer uso de maneira suficientemente propícia da palavra formação (*Bildung*), tanto no que diz respeito ao produto quanto ao que está se tornando produto. Se quisermos, pois, introduzir uma morfologia, não deveremos falar de figura: ao contrário, quando fazemos uso da palavra, podemos em todo caso pensar apenas na ideia, no conceito, ou num algo mantido fixo na experiência apenas por um instante” (GOETHE, 2019, p. 26). Citado por Farocki em alguns filmes, cabe lembrar, Goethe fazia parte de um círculo de intelectuais e artistas que enfrentava, com grande desconfiança, a dominância do pensamento iluminista e da razão instrumental, que encontrava suas principais referências em Newton e Kant. Seria preciso, contudo, um estudo mais detido para avaliar melhor a pertinência dessa relação e para determinar as possíveis influências dos chamados beletristas críticos alemães no espírito do cineasta.

embora pertencendo ao campo de debate racionalista do Iluminismo, ocupou dentro dele uma *posição crítica*. Também Farocki, que não é nem um partidário da ideologia técnico-científica de seu tempo (irredutível a uma mera emanção da corrente das luzes), nem um desterrado da razão, representa, ao percorrê-la de dentro, uma espécie de *inimigo interno*. Essa posição crítica, guardadas as devidas diferenças, remonta à herança negativista e materialista de sua inspiração, forjada no contato vivo com a tradição marxista.

É desse modo que entendemos a verve ensaística dos filmes que seguem: uma estratégia para engendrar correlações peculiares, propensas à reflexão insubmissa sobre o mundo contemporâneo e ao seu enfrentamento pela via da crítica. Farocki, *inimigo interno da racionalidade*, particularmente em sua mutação moderna, de feição capitalista e corporativa. Nesse sentido, de quais gestos cinematográficos ele se vale para organizar reflexões e análises sobre o mundo hodierno? A depender da maneira como cada filme adapta e repercute a estratégia geral, podemos dividir os ensaios de Farocki em três grupos principais: 1) os ensaios arquetípicos, focados em traçar articulações críticas incisivas no campo da visão, em suas interações com outras esferas do projeto sócio-técnico da humanidade; 2) os ensaios baseados em coleções visuais, ligadas a motivos específicos (a fábrica, as mãos humanas, a prisão); e 3) os ensaios de estrutura mais flexível, que propagam as associações dos elementos filmicos em esquemas de dois ou mais canais, por meio de um método nomeado pelo cineasta como “influências transversais”.

4.1 Tramas *verbundicas*

Há um desenho em folha de papel, um projeto tecnológico composto por duas figuras numeradas [fig. 439]. Uma voz de mulher afirma que é um arado que parece um canhão ou um canhão que parece um arado²²¹. É, de fato, a patente de “um arado de artilharia” novo e melhorado, conforme a designação dos fabricantes L. M. French e W. W. Fancher, que o registraram no decurso da guerra civil estadunidense²²². Essa última informação, porém, não é fornecida pela narração. Mais do que definir o que

²²¹ Parte da reflexão aqui apresentada toma como base o artigo “Desfazendo a trama das imagens técnicas: Crítica da visibilidade midiática segundo Harun Farocki” (FLORES; GUIMARÃES, 2020c), publicado por este autor e por César Guimarães.

²²² O número de registro da invenção é 35.600, e foi feito no dia 17 de junho de 1862. Informações disponíveis em: <https://bayourenaissanceman.blogspot.com/2008/08/beating-plowshares-into-swords-cannon.html>. Acessado em: 2 de dezembro de 2020.

vemos, ela busca assinalar a imbricação tecnológica entre domínios distintos (agricultura e guerra), tomada como ponto de entrelaço inicial para uma rede complexa de emaranhamentos. É pela combinação de imagem e palavra que essa teia se forma: o traço que representa a alça do arado faz pensar no apoio do canhão, em um jogo de semelhanças que surge dialeticamente, agitado pela voz *over* (“a guerra se afirma como meio para o ganha-pão”). Nesse breve preâmbulo de *Como se vê* (*Wie man sieht*, 1986), a narração mobiliza conexões argumentativas entre coisas distantes, operando um movimento tipicamente ensaístico.

A partir de então, Farocki continua a combinar elementos distintos, de modo a adensar o fluxo de pensamento e a inscrever, na forma do filme, as marcas de uma consciência em movimento. Após o cruzamento preliminar entre guerra e agricultura, uma esfera alargada de conceitos ganha corpo, em tensionamento orbital, signos que são dispostos em uma trama de associações. Vemos o símbolo egípcio para a cidade (uma cruz), o desenho de um *castrum* romano²²³, as antigas rotas de comércio no mapa da Europa, imagens de bifurcações na estrada e, finalmente, uma fotografia pornográfica nas páginas centrais de uma revista [fig. 440 a 444]. À medida que os planos sucedem, a narração *over* reforça os nexos entre eles, lembrando, por exemplo, que as cidades nascem do cruzamento entre dois caminhos, a partir de interesses comerciais e militares. Na figura da bifurcação, conceitualmente próxima à do cruzamento, o filme encontra uma metáfora para as vias de desenvolvimento que foram gestadas (ou descartadas) historicamente, no devir civilizacional do Ocidente. A montagem, também, traz uma lógica bifurcada de organização, com elementos e sentidos que se dividem, redobram e ramificam entre muitos possíveis, em *uma trama* de fios que a montagem tece e destece sem cessar, para que os possamos redescobrir.

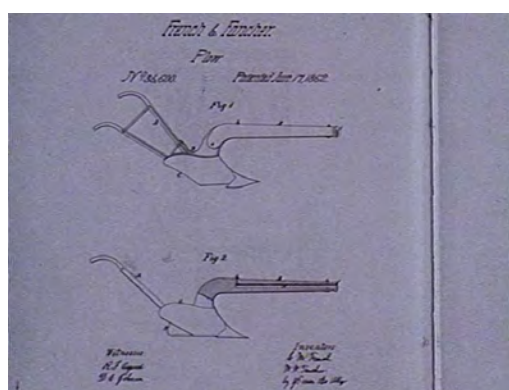


Figura 439

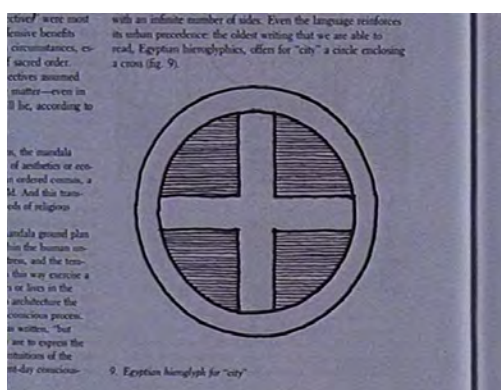


Figura 440

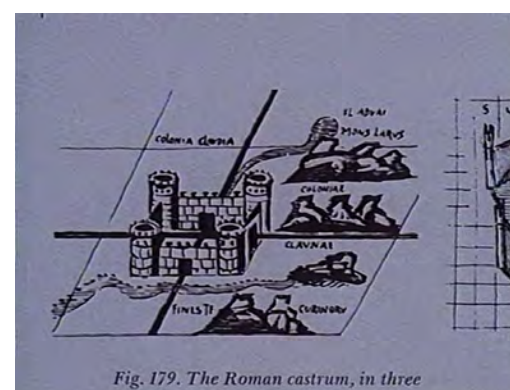


Figura 441

²²³ Área do terreno reservada para o acantonamento das legiões.



Figura 442



Figura 443



Figura 444

Um dos entendimentos possíveis para o título, *Como se vê*, diz respeito à operação de articular pontos de vista distintos para as imagens, trazendo à tona outras camadas de significado e expondo certos tensionamentos epistêmicos. Reatando com reflexões anteriores, Farocki desvela o modo como um traçado do visível que hoje nos aparece como demasiado familiar foi forjado, antes, no âmbito conflituoso da sociedade e da história ocidental. O panorama abrange desde as matanças promovidas pelo colonialismo britânico na Índia e nos países africanos (quando o marechal inglês Kitchner “testou” a metralhadora Maxim), até as mortes em massa nas duas grandes guerras mundiais, com trincheiras e tanques motorizados, sem esquecer dos campos de concentração e extermínio criados pelos nazistas em cumplicidade com empresas capitalistas. Além disso, remetendo a *Indústria e fotografia*, Farocki reflete sobre a submissão das faculdades humanas aos sistemas de produção modernos, enfatizando a maneira como a vida foi tomada por uma lógica operativa, regida pelo cálculo sistemático das funções e dos efeitos.

Uma primeira questão que orienta a investigação, nesse sentido, é a das redes de transferência tecnológica que compõem o progresso capitalista e que trazem incongruências diversas. A modernidade técnica é tomada como um *Verbund* complexo de elementos que atravessam esferas distintas, efetuando certos princípios de operação. Por um lado, Farocki designa algumas das invenções que, a despeito de suas pretensões filantrópicas ou humanitárias, tiveram efeitos drásticos de destruição, como a metralhadora Gatling, cujo inventor idealizava poupar vidas, diminuindo a demanda por soldados no campo de batalha. A escolha das gravuras e fotografias que interagem com as palavras é fundamental: um campo com diversos combatentes mortos, contrariando a pretensa utopia de Gatling, e, depois, o desenho de uma metralhadora atirando carros, que conecta a indústria bélica à indústria automotiva.

Com efeito, as invenções que se orientam pela violência são mostradas em seus vínculos com tecnologias “pacíficas”, mas igualmente guiadas pelo princípio da racionalização [fig. 445 a 450]. Seguindo esse nexo, dentre as corporações alemãs citadas no filme, estão a Siemens e a AEG, que se serviram de mão de obra escrava nos campos de concentração nazistas (que eram definidos como “campos de trabalho”)²²⁴. Em dada passagem, ao mostrar que no Museu Alemão de Munique o primeiro modelo de computador, inventado em 1943, está ao lado da mesa onde Otto Hahn, em 1938, calculou a energia liberada pela fissão nuclear, o comentário nos diz que o computador, a fissão nuclear e os mísseis teleguiados foram desenvolvidos numa época em que nunca se vira tantos trabalhadores forçados em solo alemão.



Figura 445



Figura 446



Figura 447



Figura 448



Figura 449

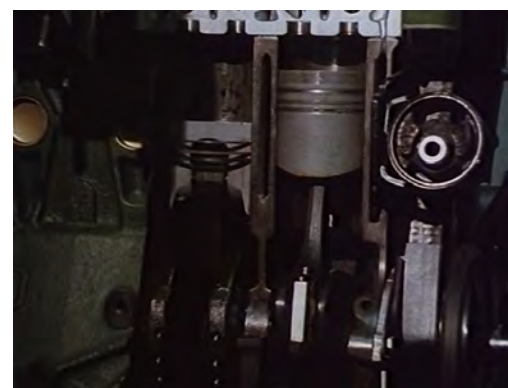


Figura 450

Por outro lado, o cineasta retrata o capitalismo como uma cadeia viciada de desenvolvimentos tecnológicos, com pouca margem efetiva para transformações ou

²²⁴ Outras empresas que adotaram a prática foram a BMW, a Daimler-Benz, o Deutsche Bank, a IG Farben, a Krupp AG, a Thyssen e a Volkswagen.

até mesmo aprimoramentos simples em sua estrutura. Há pelo menos dois exemplos significativos, sendo o primeiro referente ao motor de explosão a gás de Felix Wankel. De acordo com a voz *over*, ele não pôde triunfar sobre o princípio inferior do motor de pistão porque esse último foi tão otimizado e aperfeiçoado, por mais de 100 anos, que mesmo uma ideia melhor não poderia tê-lo substituído (tal como o capitalismo tem sido otimizado e aperfeiçoado há tanto tempo que até mesmo um sistema melhor não o pode substituir). Haveria, portanto, uma lógica instituída que, diante das falsas bifurcações do progresso técnico, persiste na regulação do mundo, deixando pouco espaço concreto para mudanças. O segundo exemplo, situado no presente do filme, é o modelo de carro híbrido idealizado pelo irlandês Mike Cooley, engenheiro, marxista, ativista, socialista e líder sindical pacifista. O tema é tão central que o cineasta quebra o registro da narração e aparece em cena para entrevistar o inventor (que faz parte, assim como o ferreiro Georg K. Glaser, de sua esfera de admiração). No filme, o veículo adquire uma função de contraponto, pois a montagem o associa brevemente ao episódio da Revolução Alemã de 1918-1919, em Berlim, quando os trabalhadores, unidos à Liga Espartaquista²²⁵, tomaram o bairro do jornal [fig. 451 a 452]. Segundo a voz *over*, as barricadas de pilhas de jornais, ocupadas pelas diferentes classes envolvidas no conflito armado (e desviando o meio de comunicação impresso para um propósito inesperado e revolucionário), forneceriam uma espécie de “contra-imagem” e de “contra-ação”. A invenção de Cooley, nesse sentido, seria uma contra-imagem para o modelo capitalista, não só pelo caráter de tecnologia alternativa (que Farocki chama de *crítica tecnológica prática*), mas também pelo modo coletivista de produção²²⁶.

²²⁵ A Liga Espartaquista (*Spartakusbund*), também chamada de Liga Spartacus, foi uma organização socialista, marxista, revolucionária, anti-imperialista e antimilitarista, atuante na Alemanha durante a Primeira Guerra Mundial. Constituída no início da Primeira Guerra Mundial, pela ala esquerda da social-democracia alemã (Rosa Luxemburgo, Karl Liebknecht, Clara Zetkin e Franz Mehring, entre outros), sua denominação é uma referência a Spartacus, líder da maior rebelião escrava da Roma Antiga (73 a.C.-71 a.C.), e símbolo da resistência dos oprimidos aos seus exploradores, segundo as concepções marxistas de materialismo histórico e luta de classes.

²²⁶ Em suma, o modo de construção dessa tecnologia não a vincula, necessariamente, à expropriação do trabalho humano pelo capital ou à guerra, retomando as proposições de Cooley no livro *Produkt für das Leben statt Waffen für den Tod* [“Produtos em prol da vida em vez de armas em prol da morte”].



Figura 451



Figura 452



Figura 453

As fotografias da Revolução Alemã de 1918-19 abrem um ponto de reflexão adicional: a aparente indistinção entre soldados rebeldes e forças do governo. É a dificuldade de discernir quais elementos fomentam obediência à ordem e quais fomentam libertação, no mundo modernizado. É a discussão de *Indústria e fotografia* de que o progresso técnico obscurece a relação entre forma e função. Mais adiante, *Como se vê* realça essa meditação, mostrando: 1) máquina com design ininteligível; 2) ponte em forma de fortaleza; 3) estação de trem em forma de templo; e 4) fábrica em forma de castelo [fig. 454 a 457]. As imagens das coisas não mais revelam a que elas se prestam e, de maneira similar, a forma amigável edulcora a função, o progresso técnico faz as coisas parecerem mais palatáveis (o trabalho, a guerra, o controle, a cidade), enquanto, no fundo, a lógica reinante permanece. No catálogo fotográfico da fábrica de automóveis Phänomen, em 1937, a exploração das relações de trabalho não se faz visível na imagem. Os rostos dos operários estão sérios e mansos, isentos de expressões de esforço ou cansaço; as aparências não coincidem com o empenho esperado para as funções laborais [fig. 458 e 459]²²⁷. Em suma, emerge um questionamento incisivo sobre o modo *como se vê* e se pensa as imagens do mundo, dado que o olhar é condicionado por elementos técnicos e culturais que mediam a apreensão da realidade. Para confrontar esse duplo consenso, Farocki reordena as

²²⁷ Ecoa, aqui, uma citação de Hannah Arendt que Farocki utiliza aos 48' de filme: "o trabalho é escondido, pois a ordem social tem vergonha de si mesma". Outra referência teórica para o filme, vale apontar, é o livro *Die Antiquiertheit des Menschen (A obsolescência do homem)*, de Günther Anders (2011a; 2011b), cuja tese central é que as máquinas modernas, com seu nível de perfeição inalcançável, tornam o homem obsoleto, o fazem ter vergonha de sua própria existência e aniquilam suas condições materiais e psíquicas de vida.

representações convocadas, situando-as em sistemas *verbundicos* mais amplos e iluminando as suas relações históricas e econômicas²²⁸.



Figura 454



Figura 455



Figura 456



Figura 457



Figura 458



Figura 459

O emaranhado de sentidos da abertura — a passagem pelos signos da cidade, do exército, da produção e da guerra — era apenas um componente inicial na caracterização ensaística do *Verbund*. Um outro aspecto abordado, atravessando os instrumentos robóticos, as revistas eróticas e as arquiteturas rodoviárias, é o modo como os canais operativos do tecido social capturam os olhares e os corpos, com o auxílio tácito do cálculo e da computação. O mundo atual, especialista em conduzir impulsos individuais, administra em larga escala a integração da vida e a modulação dos sujeitos. A condução premeditada da atenção do motorista nas estradas abre, para Farocki, uma série de questões que desembocam em sua pesquisa sobre as *imagens operativas*, que se destinam à operação de circuitos maquínicos. Essa questão vai surgir de maneira mais direta em *Olho/máquina* e *Reconhecer e perseguir*, mas o cineasta a antecipa em *Como se vê*: 1) aos 10', o cavalo que antes havia surgido

²²⁸ Trata-se de algo que David Rodowick vai chamar de “a consciência libertada de Harun Farocki” (RODOWICK, 2017).

puxando o arado é mostrado morto, na beira de uma fotografia da Primeira Guerra com soldados ingleses e um tanque blindado; 2) enquanto isso, a narração afirma que essas imagens não pretendem significar nada, *servem apenas para fazer movimentar os olhos*, assim como se movem os cavalos que não trabalham, mas que não são livres; 3) aos 25', a narração mostra uma fotografia similar à primeira, também com um cavalo morto, e afirma que essa imagem demonstra o fim do cavalo e o início da motorização em massa.

A suspeita que o cinema de Farocki lança sobre todo o desenvolvimento do capitalismo é que a violência e a sujeição não estariam delimitadas por coordenadas específicas de tempo e lugar. Investigador incansável dos fluxos e sistemas tecnológicos, ele conhece seus ardis e observou a fundo (como vimos no capítulo anterior) seus processos. Talvez por isso, o sujeito pensante recue, em sua inscrição ensaística, evitando se expor em demasia a uma dinâmica de captura da sua própria subjetividade. Talvez por isso, também, seja recorrente a comparação de Farocki a um arqueólogo, cujo ofício é *escavar a superfície do mundo*. O que ele escava são as redes e camadas de artefatos técnicos da civilização ocidental, e o que ele expõe, nelas, é um exercício contínuo de poder, que assume a forma de operações difusas, “brandas”, dispostas em uma trama contingente de associações sócio-históricas. O cinema se aproxima das filosofias de Adorno e Foucault, pensadores que enfrentaram, com rigorosa disposição crítica, a estrutura do mundo ocidental e seus ciclos de modernização técnica. Essa tarefa, todavia, é extremamente intrincada, sobretudo quando a forma “amigável” do capitalismo tardio edulcorou as funções de violência e exploração que o ligariam a manifestações brutais do poder, como o nazismo.

Nesse sentido, a segunda questão principal que orienta a argumentação de *Como se vê* é a da passagem da era mecânica para a eletrônica e a robótica, conforme podemos observar em dois fios de reflexão dialética. O primeiro deles está ligado à substituição do tear manual pelo mecânico, processo que teria originado o domínio das imagens pelo cálculo e pela matematização²²⁹. Nas duas primeiras aparições do aparelho, ele se encontra associado à modernização da guerra, com a invenção da metralhadora. A terceira aparição é no contexto de uma oficina para jovens com deficiência, que desenvolvem o trabalho do tear numa conjugação atenta entre a mão e o olho (que será desfeita pelo tear mecânico). O tear surge, novamente, quando a

²²⁹ Os outros temas seriam: o arado, a arma, o carro, o computador, a máquina e o motor de pistão.

narração conclui um argumento sobre como a matemática veio a controlar a produção e a representação do mundo. Farocki associa os diagramas de tecelagem de um livro-texto à fotografia de uma mulher lendo o jornal com a genitália exposta. No decorrer do filme, a visualidade erótica, pornográfica e publicitária, esferas tomadas em conjugação, emblematiza o empobrecimento da imagem e da visão humana. Ao explicar que o computador surgiu do impulso de se tecer uma imagem mecanicamente, tal como Jacquard fez com o tear que inventara, em seu autorretrato gigante, a narração sugere que nada reduziu tanto o papel da imagem como a matemática e o cálculo, que mais tarde estendem seu domínio ao entrelaçamento das linhas no vídeo, à visão robótica e à geração das imagens de síntese.

Na última aparição do tear, aos 29', o plano se demora no trabalho paciente do rapaz, enquanto a voz *over* recita, por duas vezes, uma fala de Mefistófeles que, disfarçado de professor, se dirige a um estudante, no *Fausto* de Goethe (2004, p. 187): “Decerto é a fábrica do pensamento / Qual máquina de tecimento, / Em que um só piso mil fios move, / Voam indo e vindo, as lançadeiras, / Em que, invisíveis, fluem tramas ligeiras, / Um golpe mil junções promove” [fig. 460 a 462]. Na montagem de Farocki, a crítica ao adestramento da inteligência pelo meio acadêmico — quando Goethe ataca a mecanização do pensamento pela lógica, comparando-a à veloz e repetitiva atividade do tecelão — é deslocada para o domínio das imagens televisivas, também feitas de pontos alinhados. O cineasta estabelece um vínculo dialético muito poderoso em torno do tear: por um lado, ele foi a primeira atividade manual inteiramente substituída pela industrialização; e, por outro lado, o movimento da tecelagem é articulado à domesticação do pensamento e da imagem pela racionalização extrema da era eletrônica. O tear só volta a comparecer mais uma vez, quase no final da narração, mas sua lógica operacional subsiste em inúmeros dos motivos convocados por Farocki, como o computador.



Figura 466



Figura 467



Figura 468

Um segundo fio que atravessa o domínio da era eletrônica, e que aumenta a aposta crítica da reflexão farockiana, parte da ideia de que a velocidade rodoviária na Alemanha durante o período do nazismo era muito inferior à que podia ser alcançada na Alemanha neoliberal. Primeiro, quando a narração versa sobre o planejamento das estradas, a tela mostra um trevo rodoviário. A voz *over* explica que o trevo é um cruzamento, um símbolo da sorte (logo, do imprevisto), mas que os serviços rodoviários utilizam a palavra “cruz”, e não “cruzamento” [fig. 463]. A cruz, evidentemente, reagrupa os temas lançados na abertura do filme, em particular aqueles associados à cidade, ao militarismo e ao comércio. Não se trata, em todo caso, de um trevo rodoviário qualquer, mas sim do trecho inaugural da *Reichsautobahn* (como informa a narração), projeto nazista de controle e integração das estradas nacionais²³⁰. Seja na autoestrada do Terceiro Reich, iniciada em 1933, perto de Frankfurt, seja na República de Bohn, no presente do filme, o padrão da construção se destina a operacionalizar os olhares e os destinos dos viajantes. O princípio da sorte, latente no símbolo do trevo, é escamoteado pelo reinado do cálculo e da previsão, o mesmo que informa os processos de fissão nuclear e as redes de computadores. Após a fotografia de uma bifurcação de Moscou, em 1941 [fig. 464], o trevo da *Reichsautobahn* é mostrado novamente [fig. 465], junto à sinistra afirmação de que a Alemanha Ocidental, muito menor do que a Alemanha de Hitler foi ou queria ser, começou a crescer em velocidade; a Alemanha Ocidental excedeu os planos feitos pelos nazistas.



Figura 463



Figura 464

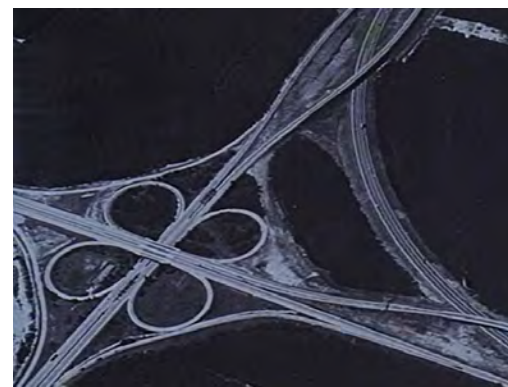


Figura 465

²³⁰ Conferir a excelente investigação de Hartmut Bitomsky, no filme ensaio *Reichsautobahn* (1986), do mesmo ano de *Como se vê*.

Haveria, desse modo, entre os dois períodos históricos, uma certa continuidade que fornece a base comum de comparação e que permite apreender, no presente neoliberal, um incremento técnico sobre o sistema autoritário do passado. A expansão que o nazismo perseguiu pela guerra e pela exploração brutal do elemento humano, a Alemanha Ocidental teria efetuado por uma via diversa, mais palatável. Farocki destaca os pressupostos epistêmicos da construção das estradas, mostrando um desenho de 1937, com curvas abruptas demais, e cotejando-o com uma rodovia de curvas largas, que permite maiores velocidades [fig. 466 e 467]²³¹. Ele estabelece uma percepção sofisticada quanto às linhagens tecnológicas que imperam no capitalismo, para além dos fatores ideológicos que usualmente ganham destaque nas análises da política e da guerra. O neoliberalismo estaria fncado, afinal, nos mesmos eixos de sustentação infraestrutural do período nazista (produção, transporte, propaganda, indústria cultural e guerra, ainda que empenhada de maneira diversa)²³². O ponto chave é que a diferença entre as estradas da Alemanha Ocidental e da Alemanha Nazista não se deve, necessariamente, às suas posições morais, mas ao surgimento de máquinas de cálculo mais poderosas, capazes de resolver problemas matemáticos de clotóides com poder máximo de racionalização [fig. 468].



Figura 466



Figura 467

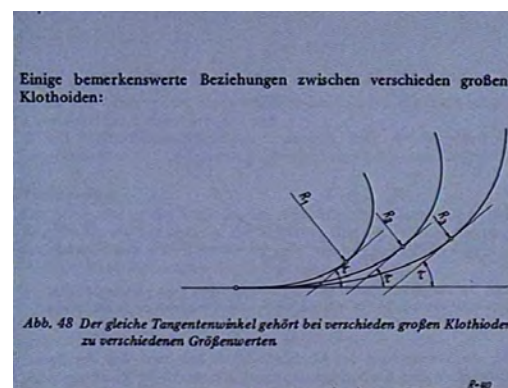


Figura 468

²³¹ A analogia, cabe dizer, remete novamente aos anos de militância estudantil, quando uma das principais pautas das esquerdas era a des-nazificação da Alemanha Ocidental, que guardava traços continuados em relação ao regime hitlerista.

²³² Que o capitalismo também promoveu genocídios e extermínios em massa, tanto Hannah Arendt quanto Pelechian não deixam de nos recordar. O cineasta armênio realizou o filme *Nós* justamente para sublinhar o horror das guerras imperialistas, que deixaram a marca indelével de quase 2 milhões de armênios massacrados em 1915.

Longe de ser tomada como uma releitura plataforma de transporte, portanto, a estrada da Alemanha neoliberal representa um certo programa de progresso que se conecta, *mutatis mutandis*, ao projeto nazista e à colonização (dentre outros elementos materiais e históricos). Na época da realização do filme, a Alemanha já iniciava seu processo de gradual re-unificação nacional, que culminaria na queda do Muro de Berlim, em novembro de 1989. Em muitos sentidos, *Como se vê* responde ao novo padrão de neoliberalismo que se instala no mundo com a crise do bloco comunista, afetando, ao mesmo tempo, as vias da representação imagética (com a maior padronização das cadeias televisivas) e as formas de organização da vida (com níveis extremos de mercantilização). Por isso, Farocki associa a gestão econômica da vida, no exercício biopolítico do poder, ao vasto circuito midiático da modernidade técnica. Ao longo do filme, ele retoma críticas importantes ao processo de maquinização do mundo, notadamente a tese da “obsolescência do homem”, de Günther Anders (2011a), e o livro *Smash Machines, Not People!*, de David F. Noble, que descreve o processo de “record-playback”, isto é, a reprodução cinemática do gesto dos operários pelas máquinas. Em um momento crucial, ouvimos que o alemão Konrad Suze, criador da calculadora e do computador, teria se inspirado em *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, para construir a sua máquina de codificação binária — uma lógica de *bifurcação* informacional [fig. 469 a 472]. Mais tarde, no presente decifrado pelo filme, a crescente mecanização da vida humana teria instituído falsas escolhas, coagidas por padrões binários, *bifurcações* governadas por cálculos matemáticos que tornam os caminhos rápidos e funcionais.

Como se vê, cabe sublinhar, não é sobre a diferença entre o capitalismo e o comunismo (ou outros princípios de ordenação sóciopolítica), mas sim sobre a velocidade incontrolável das técnicas e dos princípios neoliberais de governo, na passagem da era mecânica à eletrônica (e à robótica), sobre a transformação e o fechamento do tecido social com a racionalização acentuada da vida. A sofisticação dos velhos métodos de sujeição, nas escalas moleculares do neoliberalismo, refletiria um processo de *verbundização* radical, de modo que os antigos gritos da luta social, associados pela narração à foto de uma vala comum em Stalingrado, foram substituídos por um slogan surdo, velado: “precisamos da indústria do microchip” [fig. 473]. Novamente, na relação entre o nazismo e o capitalismo, Farocki não se contenta em avaliar as rupturas pregressas, mas identifica, no presente do filme, a consecução de mecanismos afins de controle e modelagem. É na atualidade da

Alemanha em aceleração neoliberal, com as bifurcações tendenciosas do progresso tecnológico, da *imagerie* de massa, da governança micropolítica e do maquinário capitalista, em suma, é no estado da cultura e da sociedade pós-moderna, da qual ele mesmo faz parte, que o cineasta crava o gume de sua lança crítica. Nesse sentido, é significativo que a narração seja pontuada por breves planos documentais que observam, no presente do filme, gestos de trabalho industrial, com especial atenção aos cruzamentos entre as mãos e as máquinas [fig. 474].

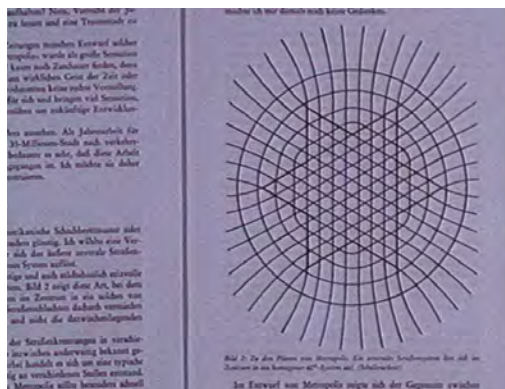


Figura 469

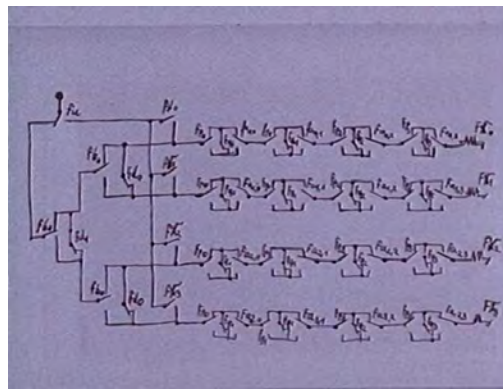


Figura 470



Figura 471

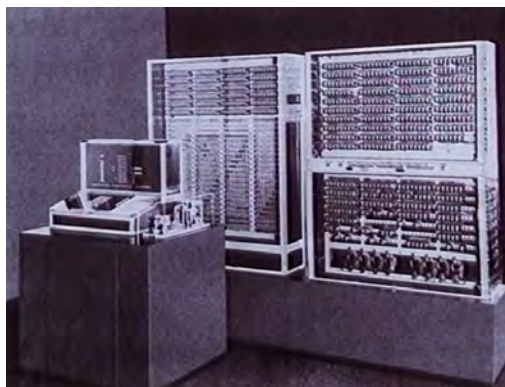


Figura 472



Figura 473



Figura 474

Se as estradas que se repartem faz pensar na lógica bifurcada que estrutura *Como se vê*, essa lógica é inseparável da tendência de Farocki a mimetizar parcialmente os objetos que aborda. Ele emula o ritmo de constância, regularidade e repetitividade das máquinas, no intuito de caracterizar esteticamente o assunto e demarcar o escopo da crítica. Enquanto a bifurcação eletrônica dos “zeros” e dos “uns” determina os trajetos das informações com base em segmentações exatas, a montagem do cinema propicia ênfase nos pontos de indecisão e de reconsideração crítica, recusando as acomodações de sentido ou os imediatismos dos circuitos ultra-

velozes de dados. É igualmente significativo que o filme mimetize, em sua forma, a operação do tear, que entrelaça fios multiplicados para compor uma determinada trama. Também Farocki, como vimos, ao estabelecer um entrosamento meditativo entre elementos distintos (o cavalo e o tanque de guerra, a estrada e o computador), articula uma trama argumentativa que apreende o mundo de maneira peculiar.

Mas a tessitura de *Como se vê*, diferentemente do tear industrial, não constitui uma matriz de elementos cerrada. O método de Farocki favorece uma urdidura contrariada que, à maneira de Penélope, recompõe o tecido social e histórico apenas para destecê-lo criticamente, desviando, desnovelando e desenredando os sentidos dos fios. A tarefa assumida em *Como se vê* é a de desvelar a estrutura material em que a vida contemporânea é gestada, com seus objetos midiáticos e técnicos. Ao selecionar com precisão elementos heteróclitos, o cineasta os reagrupa em um fluxo de argumentação coeso, deslocando os contextos originários, reconectando-os, em um campo de força amplo, trazendo à tona suas redes de transferência e expondo, enfim, os *Verbunds* a que eles pertencem²³³. O resultado adquire uma complexidade até então inédita na filmografia do cineasta em termos da amplitude das conexões argumentativas, motivo pelo qual *Como se vê* constitui o modelo basilar do ensaísmo farockiano. Posteriormente, tal forma de atuação se estende a outros filmes, em especial *Imagens do mundo e inscrição das guerras*, possivelmente o filme-ensaio mais fulgurante da trajetória de Farocki.

* * *

*Imagens do mundo e inscrição das guerras*²³⁴ apresenta uma forma bastante similar à de *Como se vê*. O cineasta reafirma a sensibilidade dialógica e crítica do ensaio anterior, a fim de traçar novos cursos de aprofundamento e de expansão das redes de transferência tecnológica que fundamentam, ao mesmo tempo, a esfera da produção das imagens e os mecanismos de exercício do poder. À primeira vista, o tema é de fácil compreensão: durante a Segunda Guerra Mundial, em 4/4/1944, aviões aliados teriam feito fotografias de reconhecimento aéreo de Auschwitz, enquanto buscavam fábricas da IG Farben. Devido ao sistema de análise dos materiais, tal

²³³ De novo, é aquilo que David Rodowick nomeia de “a consciência libertada de Harun Farocki” (RODOWICK, 2017).

²³⁴ O filme, cabe lembrar, possui uma “versão preliminar” de difícil acesso conhecida como *Imagens-guerra* (*Bilderkrieg*, 1987).

evidência imagética que permitiria identificar o mais terrível dos campos de concentração nazistas (e discernir seus edifícios mortíferos), permaneceu no campo do invisível ou do imperceptível²³⁵. Foi apenas em 1979 que dois funcionários da CIA trouxeram as fotografias a público, após as terem redescoberto nos arquivos da instituição, possivelmente incitados pelo sucesso da série televisiva *Holocausto* (*Holocaust*, 1978), como sugere, não sem ironia, a narração *over*²³⁶.

Mas essas palavras sinópticas dizem pouco sobre o filme, que mobiliza os seus motivos em giros espirais, sendo a fotografia de Auschwitz um deles. Concebido, inicialmente, para expressar um posicionamento contra as armas nucleares em solo alemão (na esteira de Günther Anders), *Imagens do mundo...* congrega três temas adicionais da imagem e da técnica: 1) a invenção da fotogrametria por Albrecht Meydenbauer, em 1858; 2) um álbum fotográfico de mulheres argelinas que tiveram seus rostos registrados pela primeira vez em 1960, pelo soldado francês Marc Garanger, para fins de controle colonial; e 3) a identificação de foragidos e terroristas pela polícia alemã. Além disso, há uma série vertiginosa de outros materiais ligados às tecnologias da imagem, da guerra e do trabalho. À medida que a narração avança, guiada por uma lógica algo serial, com repetições e diferenças, emergem vínculos insuspeitados entre os elementos, trazendo uma decifração mais fina do tecido social e técnico que os conecta. A superfície aparentemente neutra dos sistemas modernos deixa entrever relações paradoxais entre a produção e a destruição, o progresso técnico e a obsolescência do homem, o aprimoramento da visão e a cegueira analítica, dentre outras coisas. No transbordamento *verbundico* entre os blocos, Farocki critica a racionalidade técnica em seus processos de depuração instrumental do mundo, em particular a contínua sujeição da realidade aos parâmetros de medição e representação que se vinculam, de maneira inerente, ao exercício do poder²³⁷.

²³⁵ Para retomar a discussão desenvolvida por Nora M. Alter (1996).

²³⁶ Aparentemente, a narração (nas versões em inglês e alemão), comete uma imprecisão, informando o ano de 1977. Talvez o interesse dos funcionários da CIA tenha começado em 1977, ou antes, não temos como precisar, mas basta consultar o relatório no site da CIA para constatar que o ano correto de sua publicação é 1979: <https://www.cia.gov/resources/csi/studies-in-intelligence/archives/vol-44-no-4/the-holocaust-revisited-a-retrospective-analysis-of-the-auschwitz-birkenau-extermination-complex/> (acessado em 2 de dezembro de 2020). Vale acrescentar, ainda, que um artigo importante do historiador David A. Wyman (1978) havia sido publicado um ano antes, problematizando a negligência operacional dos aliados em relação a Auschwitz, com o título “Why Auschwitz was never bombed”. Disponível em: <https://www.commentarymagazine.com/articles/david-wyman/why-auschwitz-was-never-bombed/>. Acessado em: 2 de dezembro de 2020.

²³⁷ Para o filósofo argentino Fabian Ludueña Romandini (2017), a técnica é justamente o fenômeno humano pelo qual a “loucura da razão” toma posse do mundo, em sua totalidade.

Imagens do mundo e inscrição das guerras se inicia com o plano de um falso mar, um mar simulado por máquinas em um laboratório de pesquisa para fontes de energia alternativas, na contramão da energia nuclear [fig. 475 a 477]²³⁸. Os sentidos dessa primeira imagem, porém, ultrapassam o escopo da militância antiatômica, dado que ela simboliza, contraditoriamente, uma tendência à experimentação controlada da realidade, com a esquematização dos movimentos aquáticos que, como sugere a voz *over*, podem ser comparados aos da luz, e, logo, ao cinema. Controlar os movimentos do mundo, esquematizá-los sob uma forma reprodutível: a alusão ao dispositivo de representação do cinema remete, também, à parceria suspeita das democracias avançadas com a alta tecnologia. Essas cenas iniciais, portanto, com os sistemas de monitoramento e os aparelhos de simulação náutica, problematizam, no fundo, um circuito difuso de produção e representação da realidade, conforme parâmetros específicos de natureza técnica²³⁹.



Figura 475



Figura 476



Figura 477

O laboratório de pesquisa energética retornará aos 41', em um percurso argumentativo que, claramente mobilizado pela mediação do sujeito pensante, desvia

²³⁸ Nora M. Alter (1996) localiza esse laboratório em Hanover.

²³⁹ Em um interessante ensaio de 2003, intitulado “Campo de provas: Sobre Nietzsche e o teste-drive”, a filósofa tcheca Avital Ronell reflete sobre a figura do teste como algo que, permeando toda a existência moderna, tem definido obstinadamente nossa relação com a verdade, o conhecimento, e até a realidade. Chamando atenção para os vínculos entre os processos recônditos da chamada cultura de laboratório e esferas como a experimentação de drogas e medicamentos, o teatro experimental, os experimentos mentais, os atos políticos ou, de maneira mais geral, a disposição experimental da civilização ocidental, conforme apontada por Nietzsche e Derrida, ela levanta uma hipótese de compreensão da sociedade como um vasto “campo de provas”. Esse ensaio, cabe dizer, faz parte de uma pesquisa mais ampla, publicada em 2005, com o título *The test drive*.

por completo a imagem primeira: 1) Farocki aparece em cena manejando o chamado álbum de Auschwitz, com registros fotográficos do campo, enquanto a narração, implicando a genealogia do cinema no terreno da violência, explica que a máquina fotográfica fazia parte do equipamento nazista; 2) reexaminando a fotografia aérea dos países aliados, Farocki escreve a palavra “laboratório”, com o próprio punho, por cima de um edifício identificado como câmara de gás; 3) o plano do mar surge, acompanhado de uma citação de Hannah Arendt que diz que *os campos de concentração são laboratórios* onde se põe à prova se a pretensão fundamental dos sistemas totalitários, de que as pessoas podem ser totalmente dominadas, se confirma, e onde se trata de verificar o que é possível, e de provar que simplesmente tudo é possível. O laboratório, tomado inicialmente como espaço de investigação científica para a descoberta de um porvir alternativo, que traria sobrevida ao nosso mundo e à nossa espécie, é ressignificado, em vinculação a um fenômeno histórico de destruição planejada e racionalizada dessa mesma espécie.

A partir do preâmbulo do laboratório, Farocki reflete sobre os ardis da racionalidade instrumental, por meio de uma complexa rede de ramificações conceituais fundadas na polissemia da palavra alemã “Aufklärung”. O termo, usado inicialmente para nomear “Iluminismo” (ou “Esclarecimento”), significante incontornável no edifício da razão ocidental, também pode designar “reconhecimento aéreo”, “educação sexual”, “um céu limpo” e “resolução de um caso policial”. No primeiro fio narrativo, o cineasta se concentra em “Iluminismo”, associado tanto à técnica de pintura em perspectiva quanto à invenção da fotogrametria. “Aufklärung”, afirma a narração, é um conceito na história intelectual. Escutamos que Albrecht Meydenbauer, em 1858, encarregado de medir a fachada da sé em Wetzlar, quase perdeu a vida com um escorregão, ao tentar entrar na torre. Nos três planos que sucedem, a questão da racionalização da imagem é matizada de maneira reflexiva: 1) um olho sombreado com maquiagem; 2) estudantes de arte desenhando uma forma humana; e 3) uma máquina realizando um contorno automático no papel [fig. 478 a 480]²⁴⁰. A seguir, vemos um esquema de medição por inversão fotográfica, que pode ser situado em uma história primitiva do próprio cinema, enquanto a voz *over* lê o relato de Meydenbauer contando que ao descer para o chão, recuperado do escorregão, ele teria tido a ideia para a técnica da fotogrametria [fig. 481 a 483]. Seu

²⁴⁰ O plano do olho é oriundo de *Make up* (1973), curta-metragem de Farocki que mostra uma modelo sendo maquiada.

pensamento, que excluía o esforço pessoal e o perigo na medição de edifícios, deu origem aos métodos que permitiriam medir as coisas do mundo a distância, conhecê-las melhor e calcular suas propriedades, com base na análise das imagens.



Figura 478



Figura 479

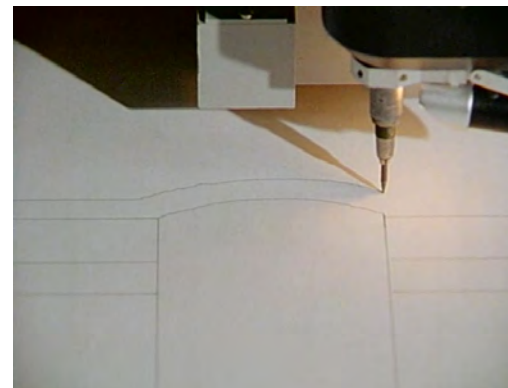


Figura 480

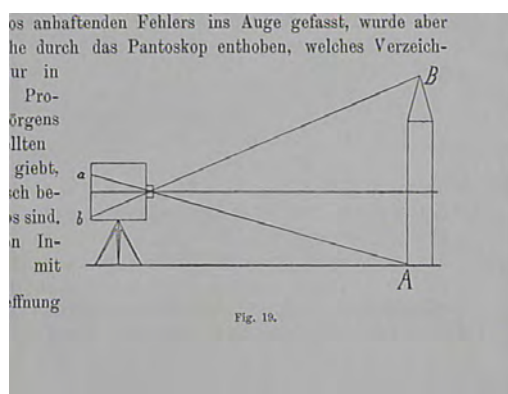


Figura 481

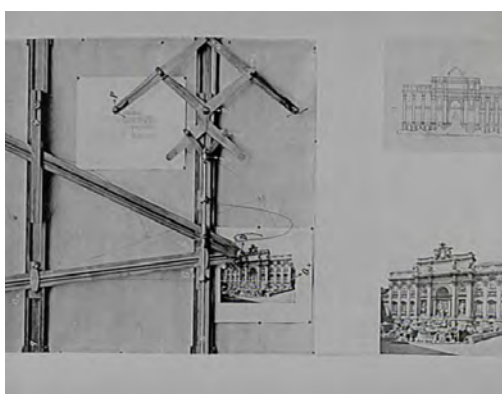


Figura 482

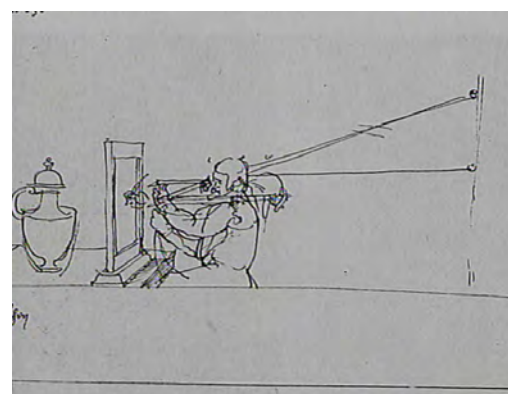


Figura 483

Com efeito, associado a tantos outros no seio da modernidade primeva, esse método trouxe consequências incalculáveis para a organização social humana²⁴¹. O aperfeiçoamento que permitiu retirar o corpo do risco de queda está ligado a outros

²⁴¹ Há um processo inextrincável entre as novas tecnologias, que automatizam e padronizam as maneiras de se construir o mundo (na arquitetura, na fábrica, no treinamento de guerra), e as tecnologias responsáveis pela nossa apreensão das coisas, em um movimento que molda as possibilidades de ver ou não ver e, sobretudo, o modo como olhamos para o que olhamos. Como nos lembra Jonathan Crary (2012), o século XIX instaura todo um conjunto de técnicas e mediações que redefinem o estatuto do sujeito observador, ao deslocarem o modelo de visão do Renascimento — de novo, o ponto orbital do *Aufklärung*. As novas ciências ópticas, que interrogam o papel do corpo na apreensão do mundo visível, abrem basicamente duas vias entrecruzadas que desembocam no século XX. A primeira é a da afirmação algo romântica da autonomia da visão; a segunda é a da crescente racionalização e matematização das atividades do olho, a fim de aumentar sua produtividade e controlar sua atenção. Tais “técnicas do observador” forneceriam as bases para as novas máquinas de visão que submetem o próprio olhar a procedimentos de análise e automatização, muitas das quais são abordadas por Farocki.

mostrados no filme: a verificação e o controle do trabalho por intermédio de câmeras, o reconhecimento de componentes em fotografias aéreas, a detecção automática de padrões visuais, o desenvolvimento da guerra a distância, o incremento mecânico das fábricas etc. Desejoso de preservar a memória do mundo, Meydenbauer teria fundado, em 1885, o Instituto Real de Imagens de Medição da Prússia, o primeiro arquivo fotográfico de monumentos, destinado a obter o alçado de prédios importantes e permitir a sua eventual reconstrução. Mais adiante no filme, explicitando o vínculo intrínseco entre produção e destruição, Farocki aponta que esse instituto teria servido de linha auxiliar para a demolição do centro de Berlim pelos nazistas.

Tais aspectos, contudo, não são tomados como tese genérica ou externa aos objetos, mas emanam das relações efetivas entre eles. À maneira de *Como se vê*, a trama meditativa entre elementos próximos e distantes cria um movimento de contínua alternância, delineando um circuito midiático comum entre a guerra, a colonização, a imagem técnica, o trabalho mecânico e a robótica. Cada motivo particular, ao submergir e ressurgir no fluxo da narração, adquire camadas de sentido adicionais que o ressignificam. Na primeira vez que os examinadores de fotografias aéreas são mostrados [fig. 484], não há dados sobre os materiais de reconhecimento de Auschwitz, cuja significação só emerge posteriormente, acompanhando a polissemia da palavra “Aufklärung”. Momentos depois da sequência de Meydenbauer, “Aufklärung” é associada a outra dimensão fotográfica, a lógica de “identificação” e “reconhecimento” policial. São os rostos de mulheres argelinas publicamente expostos pela primeira vez [fig. 485 e 486], fotografados para fins de controle colonial — uma violência desmedida. É, também, a tecnologia de reconhecimento facial, que, utilizando fotografias de diferentes rostos, combina as suas partes (olhos, boca, nariz etc.), para adivinhar as faces de pessoas foragidas [fig. 487]. “Aufklärung” remeteria, ainda, ao raro momento de “céu limpo” que permitiu aos aliados fazerem uma foto nítida do campo de Auschwitz, embora tal foto não tenha sido devidamente “reconhecida” por aqueles que a produziram [fig. 488 e 489].

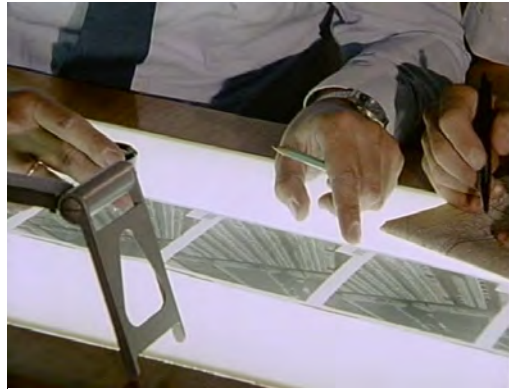


Figura 484

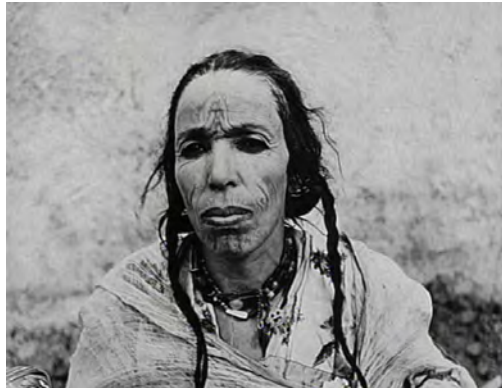


Figura 485



Figura 486



Figura 487



Figura 488



Figura 489

Esses contextos, enfim, todos eles envolvendo um cruzamento da imagem fotográfica com instituições de controle, são continuamente reposicionados uns em relação aos outros para refinar suas conexões possíveis, com uma variedade impressionante de documentos. São mapas, diagramas, gráficos, livros didáticos, simulações, imagens computacionais, mais fotografias, registros de máquinas em operação, entre outros, elementos cuidadosamente reorientados pelo cineasta em direção ao presente, colocando em questão os processos de apreensão do mundo sob o jugo da razão instrumental. Grosso modo, *Imagens do mundo...* problematiza se somos capazes de reconhecer, hoje, o perigo extremo das armas atômicas, ainda que não tenhamos sido capazes de reconhecer, no passado, auxiliados pelas sofisticadas máquinas que enxergam e trabalham (dissociadas do olho), os horrores inefáveis da Segunda Guerra. De maneira mais nuançada, Farocki sublinha as finalidades recônditas que norteiam o desenvolvimento dos sistemas técnicos, em particular as bifurcações de um olhar que, em vez de se pautar por princípios éticos e políticos coerentes (que levariam à confrontação atenta de Auschwitz e outras violências), privilegia a frieza da ordenação econômica, do controle social e do cálculo.

O mundo, em suma, é capturado pela trama da técnica e da medição. Uma formulação incisiva disso surge aos 50', numa sequência que começa com desenhos anatômicos de Albrecht Dürer. A narração retoma a palavra “Aufklärung”, associando-a triplamente a: 1) “Iluminismo”; 2) a dinâmica de “reconhecimento militar”; e 3) o conceito policial de reconhecimento. Acompanhando closes das bocas das mulheres argelinas, justamente a parte do rosto que ficava coberta, a voz *over* fala do desejo da polícia — instituição arquivadora de fotos — de que as descrições dos rostos possam ser reconhecidas por todos, inclusive por uma máquina. Vemos o plano de um computador processando uma fotografia aérea, identificando nela um componente do terreno e, de novo, surge o rosto de uma mulher argelina, dessa vez mostrado na íntegra. A narração discorre sobre a dificuldade das instituições de controle para descreverem uma cara, pois *a polícia não sabe o que é a imagem do homem*. O encadeamento argumentativo da sequência prossegue no estúdio de desenho, onde estudantes tentam copiar modelos humanos, fazendo pensar nos esboços de Dürer, que retornam a seguir. Ouvimos que a polícia, por não saber o que é a imagem do homem, quer pelo menos medi-lo, expressar a sua imagem em números. É quando a voz *over*, continuando a meditação, aponta que a diversidade dos seres vivos dificulta o trabalho policial, enquanto vemos: 1) closes no desenho de Dürer; 2) um radar em funcionamento; e 3) o dispositivo da polícia para visualizar foragidos. Por fim, trazendo de volta os desenhos de Dürer, aos 54', Farocki expõe a técnica da perspectiva central em outros artistas da Renascença, um movimento que fundamenta o Iluminismo e que resvala na invenção da fotografia. Dürer, medindo e observando corpos, obteve números e regras a partir dos estudos da natureza; hoje, os computadores transformam números e regras em imagens. Pierro della Francesca, imagens a partir de medidas; hoje, medidas a partir de imagens.

A questão central do filme, extraída de um ensaio escrito por Günther Anders em 1983, quando a República de Bonn estava prestes a aumentar seu arsenal de armas nucleares, é que *a realidade teria que começar*. Se a realidade não começou, como *Imagens do mundo...* evidencia, é porque os aparatos tecnológicos são muito eficientes em impor suas ficções de mundo (militares ou não). Uma reverberação disso está na sequência que mostra os truques de pintura ilusória usados pelo exército para evitar o bombardeamento de construções estratégicas (uma técnica anti-Dürer, como brinca a narração). O disfarce dos alvos modifica a configuração do território, num método de maquiagem que, em seu estado de ponta, mimetiza com pinturas no

solo os padrões de reconhecimento aéreo, com a finalidade de atrair as bombas para um falso centro. Por exemplo, um aeroporto mais real do que o real, e que torna o original mais opaco do que a cópia, como sublinha a narração: “Colocado ao lado do mundo real, um outro, um mundo da pura ficção militar”. Hannah Arendt dizia que “o totalitarismo no poder usa a administração do Estado para [...] transformar constantemente a ficção em realidade” (ARENDT, 2012, p. 442). É isso, *mutatis mutandis*, o que fazem as máquinas atuais, ao medirem e representarem o mundo em sua totalidade, com um grau cada vez maior de sincronização e velocidade.

Nesse sentido, diante da crescente sujeição da realidade à padronização técnica que se apodera do mundo e das suas imagens, o filme reafirma a necessidade de se combater as instalações de destruição e extermínio que permanecem ativas no presente. Alfred Kantor, sobrevivente de três campos de concentração (sendo um deles Auschwitz), fez desenhos que mostram a realidade, ali onde fotografar não era permitido. Imagens que, na contramão da amnésia e da cegueira tecnológica, ele guardou na sua própria memória e em esboços entregues para co-prisioneiros. Farocki aparece em cena mais uma vez, para escrever sobre os desenhos de Kantor (em particular, a imagem de um comboio), a frase “bloquear o acesso!”. Como o cineasta explica no texto “A realidade teria que começar” (que é praticamente o roteiro de *Imagens do mundo e inscrição das guerras*), essa frase vem do texto de Anders:

A realidade tem que começar. Isso significa: o bloqueio do acesso às instalações de assassinato, que continuam a existir, também precisa ser contínuo [...] Essa ideia não é nova. Ela me lembra de uma ação — ou melhor, uma não-ação — há mais de quarenta anos, quando os aliados descobriram a verdade sobre os campos de extermínio na Polônia. Surgiu logo uma proposta para bloquear o acesso aos campos, o que significava bombardear os trilhos de trem que levavam a Auschiwtz, Majdanek etc., extensivamente, a fim de sabotar, por meio desse bloqueio, o transporte de novas vítimas — isto é, a possibilidade de mais assassinatos (ANDERS, 1983).

Anders aponta que o bombardeamento dos campos não aconteceu, o que significa dizer, em nível macro, que não foi dada uma resposta efetiva aos campos nazistas por parte das potências aliadas, no momento certo. Essa inépcia, vale repetir, é muito reveladora quanto ao *modus operandis* do *Verbund* aliado, uma vez que os campos, captados por imagens de reconhecimento aéreo, não foram identificados, uma vez que as buscas estavam restritas às instalações de valor econômico. Mesmo depois que dois fugitivos judeus, Rudolf Vrba e Alfred Wetzler, denunciaram a

existência dos campos para os aliados, esses disseram simplesmente que não consideravam estratégico dividir as forças para atacar as rotas da morte. Sem contar que as próprias potências aliadas estiveram, antes e depois da Segunda Guerra, envolvidas em inúmeros episódios de execução e reprodução da violência, como a colonização da Argélia e a guerra do Vietnã.

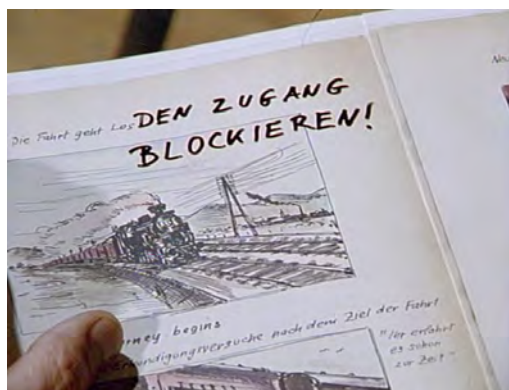


Figura 490

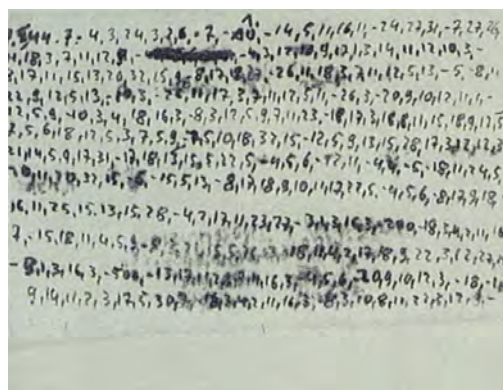


Figura 491



Figura 492

O exemplo máximo de resistência, que Farocki escolhe para encerrar o seu ensaio, vem justamente de uma imagem inesperada, não incluída nas vias “oficiais” do conflito, não contabilizada nos circuitos de ordenação técnica. Uma imagem feita de números, mas que contesta, com veemência, a trama dos cálculos e das medições que fundamenta a modernidade técnica. Falamos da mensagem codificada escrita à mão pelos rebeldes de Auschwitz, que conseguiram, com o auxílio das mulheres da fábrica de munição, inutilizar uma instalação nazista [fig. 490 a 492]. A nosso ver, esse é um dos momentos de ensaísmo mais fulgurantes na obra do cineasta, e provavelmente no ensaísmo cinematográfico *tout court*, uma sequência dissonante, que vem romper a tonalidade algo neutra e maquinica da narração, e exaltar um gesto humano de insurgência. A história nos é contada ao som de uma música estranha, intermitente (algo aleatória), que aumenta e oblitera ao mesmo tempo o acento de carga dramática²⁴². Um rebelde, do ponto de vista da máquina, é também um elemento de excesso, um transbordamento que subverte o cálculo do sistema, e que

²⁴² Farocki explica que usou o quarteto Razumovsky de Beethoven e as suítes inglesas de Bach, depois pegou o rolo de som, colocou a tesoura sobre ele, e o passou pelo aparelho de apagar. “Tudo foi apagado”, ele conta, “exceto as partes protegidas pela tesoura”. Depois, na mixagem final, ele afirma ter mantido um princípio de aleatoriedade, por acreditar que “já havia muito cálculo e premeditação no filme” (FAROCKI; ELSAESSER, 2004, p. 186).

não estava previsto pelo controle da polícia nazista. Com seu ato de insubmissão, sua *inservidão voluntária*, esses prisioneiros conseguiram o que toda a maquinaria de guerra dos aliados não conseguiu. É o que afirma a narração, para então concluir com palavras quentes esse filme repleto de máquinas e cálculos frios: “Desespero e coragem heroica fizeram destes números uma imagem”. Com essa afirmação, Farocki toma posição sobre aquilo que ele, cineasta, considera o motivo profundo de sua arte: não os códigos binários de computador ou os traços sem vida dos padrões, mas sim a postura de resistência insubmissa contra o *Verbund* dominante.

* * *

Como se vê e Imagens do mundo... seguem, ambos, uma lógica de repetição e variação na montagem, de modo que os materiais são ordenados como permutações de séries, constituídas por comentários, sons, gravuras, fotografias e breves filmagens que orbitam em torno de eixos temáticos recorrentes. Por vezes, vemos planos de passagem curiosos, registros de máquinas em operação que parecem oferecer uma suspensão, um intervalo rítmico, bem como um referencial temático e visual para as questões discutidas (mecanização, aceleração, produção). São trechos filmados curtos, amiúde desprovidos de comentários falados, e que pontuam estruturalmente o desenvolvimento dos fios narrativos, mas que reforçam, também, um certo ritmo maquinal, próximo, talvez, do método serial. Como dissemos, os filmes se deixam co-determinar pelas condições mecânicas de uma sociedade industrial que eles buscam, ulteriormente, criticar. A montagem estabelece um circuito de sinais que oscilam entre a contiguidade e o atraso, entre a sucessão e a *interação distancial*, conferindo novas possibilidades de interpretação aos elementos mostrados. Os comentários, às vezes, trazem uma verve especulativa ou irônica que subverte a objetividade aparente da mimetização mecânica. Enfim, há um fator persistente de indecidibilidade, um campo gravitacional que provê constelações não fechadas de imagens, capazes de resguardar uma margem de sentidos em tensionamento. É nesse movimento que a montagem farockiana encontra o seu principal fundamento crítico.

Nesses dois filmes, ademais, Farocki reflete sobre a lógica de operatividade e a maquinização que subsistem nos desenvolvimentos materiais da civilização ocidental. No planejamento e na construção das estradas, no tratamento computacional de fotografias e no reconhecimento de rostos e lugares, o mecanismo

do olhar estaria voltado, prioritariamente, para o cumprimento de dinâmicas de cálculo e controle. O cineasta expõe os elos recônditos desse processo, em meio a um *Verbund* abrangente de objetos e sistemas técnicos, em especial aqueles ligados aos circuitos da produção e da guerra. Essas esferas, com efeito, são tomadas em uma trama complexa de ressonâncias e transferências que ele continuaria a investigar em obras subsequentes. De 2001 a 2003, ao examinar os artefatos bélicos conhecidos como mísseis teleguiados, Farocki não apenas considera novamente a relação dialética entre a produção e a destruição, como também formula, de maneira direta, a noção fundamental de *imagens operativas*, acrescentando um novo elemento à sua trama de meditação sobre as imagens técnicas. Além disso, ele retoma, de maneira secundária, o enfrentamento do circuito televisivo convencional presente em seus filmes dos anos 1970. A questão do “processamento de imagens, em que muitas vezes uma imagem de vídeo é traduzida numa imagem de computador” (FAROCKI, 2009, p. 234, tradução nossa), o leva a se voltar para as transmissões jornalísticas que mostravam a agressão dos EUA e da Otan contra o Iraque, em 1991:

Naqueles dias, um novo gênero de imagem apareceu na televisão: captada pela cabeça de um míssil lançado contra seu alvo — quando o míssil atinge o alvo, a transmissão é encerrada. Eram imagens de armas inteligentes, dizia-se. Dez anos depois, nem as imagens nem as armas haviam sido devidamente examinadas (FAROCKI, 2010, p. 86).

Portanto, o trabalho do cineasta parte da constatação de uma *cegueira analítica* em relação às tecnologias de guerra a distância, não obstante o seu *status* de “progresso” e a sua difusão crescente. A perigosa naturalização de um olhar destrutivo, capaz de discernir, com falsas promessas de objetividade, quem deve viver e quem deve morrer, mereceria um enfrentamento analítico mais rigoroso, e é justamente isso que Farocki tenta empreender. À maneira dos filmes anteriores, a montagem é convocada como uma ferramenta de avaliação crítica, capaz de *reconhecer* e *perseguir* as imagens operativas que regulam as novas e escusas representações do mundo. A princípio, ele realiza três instalações de tela dupla, intituladas *Olho/Máquina I, II e III* (2001-2003), que investigam, grosso modo, como as ligações veladas entre a indústria civil e a guerra afetam os modos de existência

humana²⁴³. Depois, ele condensa e aprofunda a sua pesquisa no filme *Reconhecer e perseguir* (*Erkennen und verfolgen*, 2003)²⁴⁴, retomando materiais das instalações para questionar, entre outras coisas, a visão das tecnologias militares, seus vínculos intrínsecos com outras formas de reprodução da imagem e a circulação das imagens sintéticas na mídia internacional²⁴⁵.

O filme se inicia com três planos em preto e branco de mísseis que explodem nos alvos, filmados por veículos aéreos e marcados por uma cruz, no centro do quadro, que serve como mira para a câmera e para a arma [fig. 493 a 498]²⁴⁶. Após informar que tais imagens foram produzidas no contexto da Guerra do Golfo, em 1991, a narração mostra um segundo bloco, com “imagens transmitidas pela ponta dos projéteis”. São três registros distintos, com a câmera a descender em ritmo constante até o chão, antes de encerrar a transmissão com um sinal de ruído branco, que coincide com a destruição do artefato bélico [fig. 499 a 501]²⁴⁷. A sequência de abertura congrega, portanto, um total de seis *imagens operativas* da Guerra do Golfo, que se repetirão ao longo do filme, em conexão com outros contextos tecnológicos.

²⁴³ Desnecessário lembrar da afinidade com as ideias de Paul Virilio, especialmente na sua célebre obra *Guerra e cinema*, que aborda as conexões entre a evolução histórica do cinema e da tecnologia militar. Virilio escreveria também um livro de crônicas dedicadas à Guerra do Golfo, *Desert screen*.

²⁴⁴ Para efeitos desta análise, consideraremos a versão condensada de um único canal, mencionando, quando necessário, diferenças relevantes em relação às versões instalativas. Sobre esse tópico, Farocki afirma: “Crio para cada dupla projeção a chamada *single-channel-version*, um vídeo que mostra as duas telas em uma única imagem com uma leve sobreposição, disposta na diagonal para um melhor aproveitamento do espaço projetivo” (FAROCKI, 2015b, p. 232).

²⁴⁵ Como sugere o filósofo Gregoire Chamayou, em seu excelente ensaio sobre os drones, “a *visão* é [...] uma *visada*: não serve para representar objetos, mas para agir sobre eles, para apontá-los. A função do olho é a da arma” (CHAMAYOU, 2015, p. 130).

²⁴⁶ No primeiro plano, não conseguimos discernir os mísseis velozes que atingem a estrutura, nem mesmo reproduzindo a sequência frame a frame, enquanto no segundo e no terceiro plano surgem acréscimos de inteligibilidade: as informações de data e hora ficam mais nítidas e os mísseis podem ser visualizados. Farocki designa esses materiais como “imagens fantasmas” (FAROCKI, 2015a). Os cineastas dos anos 1920, nos Estados Unidos, utilizavam a noção de “planos fantasmas” para designar os planos filmados a partir de pontos de vista humanamente impossíveis — como a câmera posicionada debaixo de um trem em alta velocidade (FAROCKI, 2015a, p. 152). Nos filmes narrativos, as imagens feitas do ponto de vista de um personagem são chamadas subjetivas. Uma câmera de drone — que se encontra sob a ponta da máquina voadora — não equivale à visão dos antigos pilotos de avião: ela mira o chão na perpendicular, e não na linha do horizonte (CHAMAYOU, 2015). Ela não equivale, portanto, ao plano subjetivo dos filmes narrativos. Para se referir a esse tipo ambíguo de visão, Farocki propõe um novo termo: “Podemos interpretar os filmes que adotam a perspectiva de uma bomba como *imagens fantasmas subjetivas*” (FAROCKI, 2015a, p. 152).

²⁴⁷ Como afirma a voz *over*, são “imagens aéreas com a mira no centro, transmitidas pelas pontas dos projéteis, filmadas pelas câmeras lançadas ao alvo”. Em *Olho/máquina*, Farocki diferencia essas mesmas imagens daquelas utilizadas pela propaganda militar. Tais materiais, aliás, como aponta Thomas Voltzenlogel (2014), “ocuparam [por muito tempo] as telas televisivas no mundo inteiro e até hoje são mostradas pelos noticiários”. Eles reforçam duplamente a visão de história dos vencedores da qual falava Walter Benjamin (1994), seja enquanto “documentos de poder, [...] signo visual do poderio militar” (VOLTZENLOGEL, 2014), seja enquanto elementos de legitimação dos discursos hegemônicos.

Farocki preserva, nelas, uma camada de som ambiente, um ruído baixo e ininterrupto que parece contrariar o uso das imagens de arquivo na televisão, desviando-as para outro modo de apropriação. O recurso da voz *over*, normalmente acentuado no dispositivo jornalístico, é substituído por reflexões lacunares e questões indeterminadas. Na instalação, o gesto é mais incisivo, dado que ele abre mão de qualquer intervenção sonora e insere apenas comentários concisos, em cartelas que se alternam entre as duas telas. Ambos os procedimentos permitem arrancar os registros dos mísseis da temporalidade hegemônica dos fluxos televisuais, subtraindo-os de seus lugares usuais e favorecendo sua incorporação a uma nova trama argumentativa.



Figura 493



Figura 494



Figura 495



Figura 496



Figura 497



Figura 498



Figura 499



Figura 500



Figura 501

Mais uma vez, o enfrentamento do mundo e de suas representações significa subverter a rede midiática convencional a fim de estabelecer vínculos dialéticos entre elementos distantes e aumentar o grau de compreensão *verbundica* da realidade²⁴⁸. O último trecho da abertura, que mostra o míssil teleguiado lançado sobre a ponte, é sucedido não pelo ruído branco (sinal de quebra da informação), mas por um elemento adicional que estende o argumento do filme até então. Vemos imagens em preto e branco de um operário, que alimenta uma máquina com gestos repetitivos na linha de produção, plenamente inserido no ritmo de uma *operação* industrial [fig. 502]. Esse material, cabe apontar, é o mesmo utilizado em *O que há?*, proveniente de um filme educativo suíço, e que apresenta, nas palavras de Farocki, “o trabalho humano concreto como um não acontecimento — [...] o desenvolvimento por etapas, progressivo, da máquina e, passo a passo, a eliminação do trabalhador” (2015b, p. 228). O operário é associado às imagens de um míssil alaranjado, tiradas do material de divulgação da empresa Taurus, a nefasta fabricante de armas [fig. 503 e 504]. Em suma, a sequência adquire elevada amplitude dialética, conjugando a modernização do trabalho ao desenrolar da era eletrônica, representada pelo míssil teleguiado.

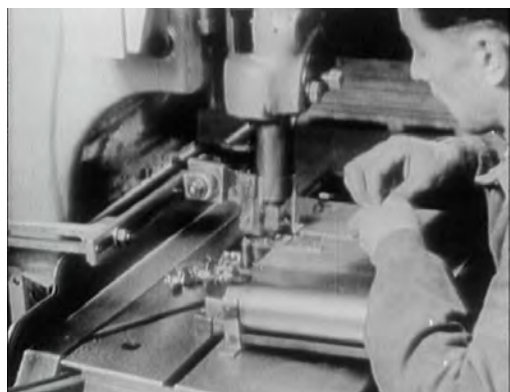


Figura 502



Figura 503



Figura 504

O fator ensaio de *Reconhecer e perseguir*, cabe reiterar, traz a combinação de materiais pouco usuais no cinema, engendrando efeitos de deslocamento e desnaturalização. Os comentários e as falas promovem conexões insólitas. A música, por vezes, acarreta um coeficiente de estranhamento: a trilha do comercial da Taurus,

²⁴⁸ Gesto que possibilitaria, talvez, outras formas de partilha do sensível, no sentido das aproximações entre estética e política desenvolvidas pelo filósofo francês Jacques Rancière.

uma melodia sintetizada, não somente lembra as primeiras melodias de computador (remetendo à era eletrônica), como também traz um humor sombrio em relação ao gesto do operário na máquina e ao tom lacônico da narração. Em outro momento, uma peça publicitária do exército estadunidense, com bombas despejadas no Vietnã, traz um trecho musical da ópera *Die Walküre* (“A Valquíria”), de Richard Wagner (uma peça e um compositor frequentemente associados ao nazismo)²⁴⁹. A trilha sonora do filme, aliás, é baseada na “Marcha da lavagem cerebral”, último movimento da *Música para as ceias do Rei Ubu* (*Musique pour les soupers du Roi Ubu*, 1968), do compositor alemão Bernd Alois Zimmerman. Composto pela colagem implacável de três obras musicais distintas, dentre as quais a “Cavalgadas das Valquírias”, esse movimento havia sido usado por Straub-Huillet nos créditos iniciais de *Antígona*, adaptação de Brecht produzida em 1991 (contemporânea da Primeira Guerra do Golfo), e que gira justamente em torno da questão da guerra²⁵⁰.

Outro aspecto que favorece a conjunção argumentativa dos contextos é a divisão da tela em duas seções cruzadas: na primeira, o míssil voa para o alvo, e na segunda vemos o material suíço. Em seu texto sobre as influências transversais, Farocki (2015b, p. 229) chama atenção para o fato de que, em sua montagem, “o trabalhador vira as costas para o projétil, o projétil voa para longe do trabalhador — um campo/contracampo negativo”²⁵¹. A narração, reforçando esse cruzamento, lança uma expressão que condensa o questionamento do filme (e de outros ensaios do cineasta): “Deve haver uma relação entre produção e destruição”. Essa perspectiva,

²⁴⁹ Conferir, por exemplo, o artigo “Wagner and the Third Reich: myths and realities”, publicado no *The Cambridge Companion to Wagner*, em que Pamela M. Potter examina os muitos papéis do fenômeno “Wagner” no estado nazista (POTTER, 2008).

²⁵⁰ O personagem do Rei Ubu, cabe lembrar, extraído do célebre romance surrealista de Alfred Jarry, é a encarnação simultânea de um burguês depravado, um tirano cruel e um assassino em massa, que praticou o crime para subir do posto de capitão de regimento ao de chefe de estado. O método de composição pluralística de Zimmerman vale-se da seleção e ordenação de materiais musicais pré-existentes, em uma estratégia que podemos chamar de *canibalização serial*. Zimmermann apresenta uma obra que relaciona o passado, o presente e o futuro, sob a chave do eterno retorno, enfatizando a multiplicidade das conexões entre diferentes lugares e períodos. Ao mesmo tempo, ele concebe uma música ensandecida que, em seu ímpeto de destruição dos materiais convocados e em sua marcação de tempo levada ao absurdo, beira os limites da crueldade.

²⁵¹ Fosse outro o cerne da pesquisa, caberia explorar com mais profundidade a relação de Farocki com o campo/contracampo, que ele nomearia, em um texto de 1981, como a “lei do valor cinematográfico” (FAROCKI, 2001). Em uma primeira época de sua carreira, ele via o campo/contracampo como uma concessão a um tipo de decupagem pouco crítico, que envolvia o espectador e não o distanciava; depois, mais tarde, ele começa a reconsiderar o campo/contracampo em versões renovadas, que não incorreriam nos erros ou nas manipulações do cinema comercial. Cabe marcar, assim, que ele meditou longamente sobre o campo/contracampo, primeiro visto como um inimigo, um problema a evitar, e, mais tarde, reconfigurado para outras funções. Em suma, houve uma evolução gradual, uma meditação do cineasta, um desenvolvimento consciente da sua relação com o campo/contracampo.

em sintonia com os futuristas tardios Alvin e Heidi Toffler (nomeados no texto), motiva Farocki a investigar as transferências e equivalências tecnológicas entre diferentes épocas, particularmente nas esferas da imagem, do trabalho e da guerra. Após o material de divulgação da Taurus, vemos um registro da Alemanha nazista, em 1943, que mostra um dispositivo óptico capaz de simular o lançamento de bombas com o uso de uma esteira rolante [fig. 505 a 507]. A linha de produção, o olhar e a guerra: estão todos conectados, nessa máquina aparentemente simples que precede os jogos digitais e os simuladores computacionais, elementos convocados pelo filme em seguida [fig. 508 a 511]. Cabe perceber, portanto, que os temas vão se costurando dialeticamente, em uma meticulosa tessitura de motivos e de ilações argumentativas.



Figura 505



Figura 506



Figura 507

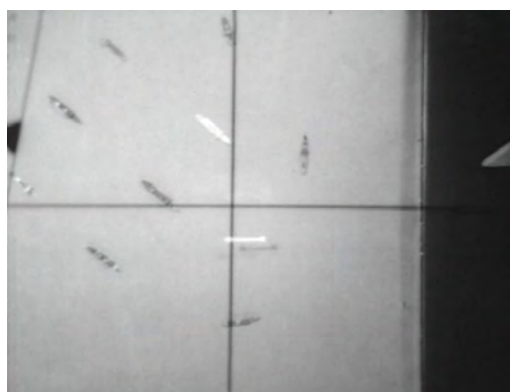


Figura 508



Figura 509



Figura 510



Figura 511



Figura 512



Figura 513

Os dois verbos do título, *reconhecer* e *perseguir*, embora remetam ao princípio operativo das armas modernas de rastreamento, podem ser ressignificados em relação à tarefa crítica do cinema farockiano: *reconhecer* as imagens gestadas pelos dispositivos do poder e *perseguir* seus elos recônditos, por meio das conexões *verbundicas* da montagem. Tal gesto é inseparável, portanto, da ressignificação dos fragmentos audiovisuais convocados, que são desviados de seus contextos originais e reinseridos em outra trama argumentativa. A partir das imagens iniciais dos mísseis teleguiados, Farocki estabelece uma rede profusa que envolve, dentre outros motivos, gravações acopladas a objetos bélicos, centros de treinamento e simulação militar, segmentos propagandísticos, sistemas de processamento de imagens, modelos gráficos da guerra ou da fábrica, robôs industriais, câmeras de vigilância e filmagens que regulam a cadeia de produção eletrônica de mísseis e automóveis [fig. 514 a 522]. Em geral, tais registros apontam para o crescente condicionamento da visão, a partir de esquemas computacionais destinados a regular de maneira contínua, e supostamente indefectível, as atividades do tecido social. Mesmo as situações de falha estariam incorporadas ao processo operacional, como sugere a cena do software de alarme e vigilância infravermelha.



Figura 514



Figura 515

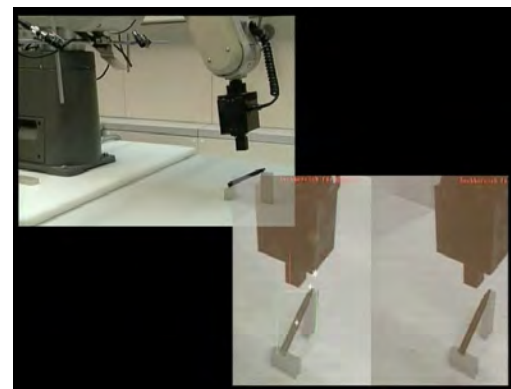


Figura 516

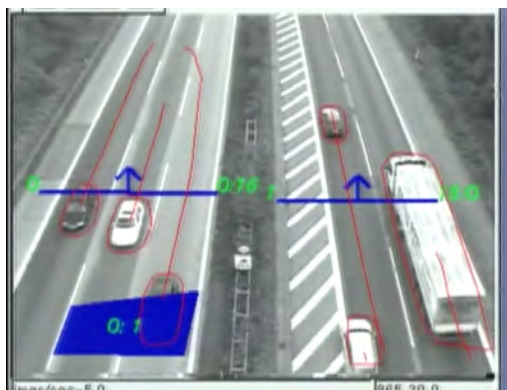


Figura 517

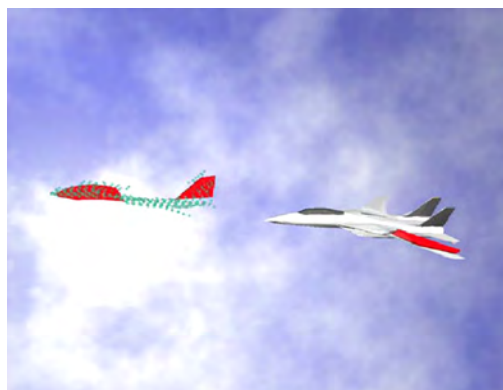


Figura 518

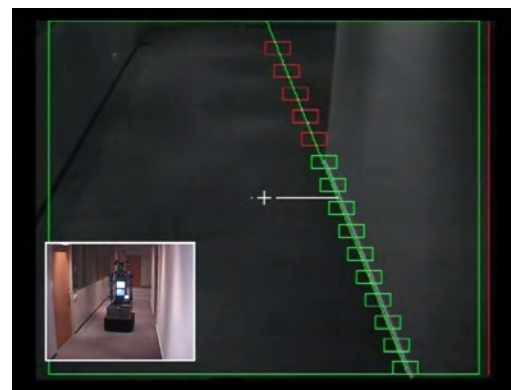


Figura 519

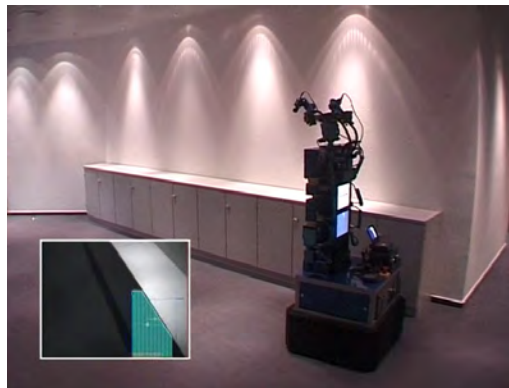


Figura 520

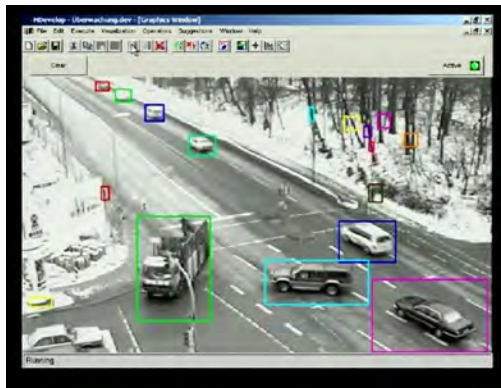


Figura 521



Figura 522

Uma das principais repercussões dos mísseis teleguiados usados pelos estadunidenses no Iraque, em 1991, está ligada ao bombardeamento de alvos civis, contrariando a promessa enganosa de um combate sem erros — ou de uma precisão cirúrgica contra as instalações inimigas, fé cega na medição, sendo que a ideia de inimigo já é problemática. Nos materiais mostrados, fica patente de que maneira os sistemas bélicos abstraem, em suas representações, toda forma de vida, ratificando uma modalidade de imagem puramente *operativa*²⁵². Mais ainda, na metalúrgica moderna, vemos as câmeras de raio X serem utilizadas para tornar visível aquilo que os olhos humanos não alcançam, como fissuras e defeitos no material. Como afirma a narração, “no início, a câmera imita o olho humano, e, a seguir, supera esse modelo”. Esse aspecto, de uma medição e um controle delegados à máquina, está relacionado com outros ensaios do cineasta, a começar pela omissão em relação às fotografias de Auschwitz em *Imagens do mundo...*, uma vez que o campo não fazia parte do *protocolo operativo* dos países aliados. As gravações dos mísseis, por sua vez, servem para confirmar que a bomba atingiu o alvo e cumpriu o objetivo prefixado — algo que também era abordado em *Imagens do mundo...*, com referência às câmeras acopladas a bombardeiros para controlar a eficácia das bombas e dos pilotos. Nesse sentido, as principais definições de *imagens operativas* fornecidas pela narração ao longo do filme são: “servem para controlar o funcionamento”, “não se destinam nem ao entretenimento nem à formação” e “não se destinam a dizer algo sobre o processo de produção — elas integram esse processo”. Tendo em mente esse caráter *operativo* de imagens, que visam garantir o cumprimento de certas ações, os registros aéreos são associados a câmeras de vídeo que regulam processos de produção nas fábricas.

²⁵² Um filme recente, *Il n'y aura plus de nuit* (*Não haverá mais noite*, 2020), de Éléonore Weber, realiza um trabalho interessante de organizar registros de drones militares no Afeganistão, no Iraque e na Síria, ao mesmo tempo em que entrevista operadores dos exércitos armadas francês e estadunidense.

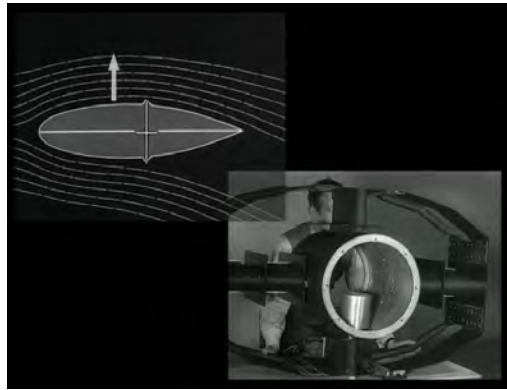


Figura 523



Figura 524



Figura 525



Figura 526

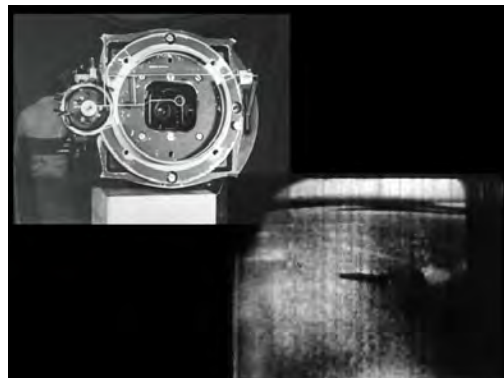


Figura 527

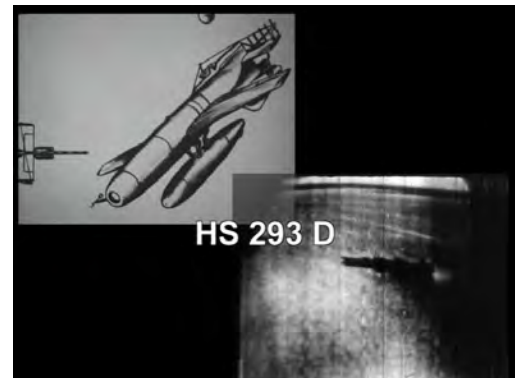


Figura 528

As máquinas do presente, tornando o operário do vídeo suíço ainda mais obsoleto, realizam autonomamente as tarefas na linha de montagem, e verificam elas mesmas a justeza da execução, valendo-se de câmeras acopladas. Todavia, os planos que mostram isso, provenientes de uma unidade de laminagem da ThyssenKrupp, escondem um segredo: a empresa em questão, resultante de uma fusão com a Krupp AG, foi uma das principais apoiadoras do partido de Hitler nas décadas de 1930 e 1940. De modo similar a *Imagens do mundo...* e *Como se vê*, a trama que conecta os mísseis teleguiados e as tecnologias civis de produção engloba, também, os eventos terríveis da Alemanha Nazista. Além da menção à Krupp AG, e do dispositivo óptico que simulava o lançamento de bombas (conforme apontamos), Farocki introduz o experimento de um míssil telecomandado, o HS 293 D, realizado em 1943 na cidade de Peenemünde, uma pequena península ao nordeste da Alemanha²⁵³ [fig. 523 a 528].

²⁵³ Nas partes leste e sul da península, os nazistas instalaram um Centro de Pesquisas Militares, e na parte oeste um campo de testes da Luftwaffe, a nefasta força aérea de Göring. Sobre o material de arquivo mostrado, Farocki comenta em uma conferência no ZKM Karlsruhe, em 2003: “Existe um filme de cerca de um minuto, feito em 1942, do treino de voo do míssil HS 293 D sobre um naufrágio perto de Peenemünde. Foi gravado por uma câmera de televisão na ogiva do projétil. As imagens de TV eram enviadas por um transmissor para um avião acompanhante que disparou o míssil e então se desviou do caminho dele, sem perdê-lo de vista. Do avião, o míssil era guiado ao alvo usando um controle que lembra bem de perto o moderno joystick. Dado que, como é bem conhecido, era impossível gravar imagens eletrônicas até os anos 1950, a sequência é provavelmente a única

À maneira de *Como se vê*, as armas sofisticadas de longo alcance, destinadas a manter uma distância em relação ao inimigo, são associadas aos avanços da produção industrial. Outra vez, o cineasta elabora ensaisticamente as transferências de tecnologia entre contextos midiáticos distintos — o cinema e a guerra, a televisão e o míssil, o mundo capitalista e a Alemanha nazista. Seu método se aproxima, talvez, da desconstrução do mecanismo da violência convocada por Grégoire Chamayou (2015, p. 24): “No lugar de indagar se o fim justifica os meios, importa indagar o que a escolha desses meios por si mesma tende a impor. Às justificativas morais da violência armada, preferir uma analítica, tanto técnica como política, das armas”.

4.2 Coleções visuais

A primeira trinca de ensaios farockianos ressalta as tramas *verbundicas* dos aparelhos de visão. Em outro conjunto de obras, encontramos uma atitude crítica similar, mas com impulsos diferentes de organização formal. É o caso de *A saída dos operários da fábrica* (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995) e de *A expressão das mãos* (*Der Ausdruck der Hände*, 1997): em vez de partirem de fenômenos históricos localizados, como as fotografias de reconhecimento aéreo de Auschwitz e os mísseis teleguiados da Guerra do Golfo, e derivarem, em torno deles, uma trama peculiar de nexos e sentidos, esses ensaios elegem um motivo mais geral que guia a combinação dos materiais fílmicos. A montagem não se exime de tecer relações imprevistas entre os elementos, mas assume uma dinâmica mais flexível de condução, engendrando coleções visuais particulares, arquivos de imagens centrados em temas específicos. Tais filmes podem ser situados em um projeto mais amplo, que Farocki vinha gestando na época, motivado, justamente, por uma questão arquivística. No verão de 1995, ele propôs à Fundação Einstein de Potsdam a construção de um banco de imagens digitais, capaz de organizar sequências visuais de acordo com seus aspectos icônicos. Como afirma Wolfgang Ernst, um de seus parceiros de pesquisa, a iniciativa previa:

documentação remanescente, em filme, deste experimento — um dos técnicos filmou pelo monitor, com sua câmera. A miniaturização da câmera de televisão foi um avanço do desenvolvimento, mas o HS 293 D em si nunca foi usado durante a Segunda Guerra Mundial. Em contraste com os construtores de foguete, os instaladores da câmera-televisão-foguete continuaram seu trabalho não nos Estados Unidos, mas na indústria de televisão da Alemanha Ocidental” (FAROCKI, 2015, p. 154).

Um tipo de biblioteca virtual de filmes, que não apenas classificaria as imagens de acordo com diretores, lugares e momentos de filmagem, mas iria além: sistematizaria sequências de imagens de acordo com motivos, *topoi* e formulações narrativas, contribuindo assim para criar uma cultura de pensamento visual com uma gramática visual, análoga às nossas capacidades linguísticas (ERNST; FAROCKI, 2004, p. 265).

Naquele momento, parecia óbvio que, diante da “transição das imagens para o armazenamento digital, os métodos de classificação não-verbais vão se tornando cada vez mais importantes” (ERNST; FAROCKI, 2004, p. 261). De maneira similar às ferramentas de busca como Google Imagens e Google Lens, a lógica da linguagem é continuamente tensionada pela eclosão da comunicação visual. Essa dinâmica leva Farocki a repensar os modos de arquivamento imagético, para além dos critérios logocêntricos predominantes, se unindo aos teóricos da mídia Friedrich Kittler e Wolfgang Ernst “para elaborar um projeto que opera algo equivalente à pesquisa lexicográfica, usando uma coleção de expressões cinematográficas” (ERNST; FAROCKI, 2004, p. 265). Voltado para a criação de um “arquivo de conceitos visuais”, e tomando como base o paradigma warburguiano de ordenação dos materiais, o projeto pretendia romper com a tendência semântica ao “conteudismo”, bem como encontrar outros critérios de pesquisa e análise de imagens (fundados nas mudanças propiciadas pelas tecnologias digitais). Esse *arquivo cinematográfico* não estaria focado nos protagonistas e enredos, nas listas de imagens e sequências dispostas em função dos autores, ou nas notações espaço-temporais dos temas e registros; mas sim na “sistematização das sequências visuais com base em noções genuinamente icônicas” (ERNST; FAROCKI, 2004, p. 265).

Tal proposta acarreta um deslocamento do cinema em relação ao seu lugar habitual, com consequências incontornáveis para a atividade da montagem, que rege a consecução e a inscrição simbólica das imagens. Ao mesmo tempo, os desafios para a concretização de tal projeto são muitos, a começar pela tradução dos critérios habituais de armazenamento e circulação imagética para elementos de codificação digital, capazes de englobar valores arqueológicos não literais e não limitados ao espectro humano. Se não existiam, então, soluções viáveis, ao menos no que toca às tecnologias automatizadas de armazenamento e de indexação, ou às práticas algorítmicas de manipulação das imagens, de que modo podemos entender os experimentos de Farocki? Ernst afirma que o cineasta “parece avançar rumo ao seu

arquivo pessoal, ou [...] idiossincrático” (ERNST; FAROCKI, 2004, p. 268), e Farocki acrescenta: “Não precisamos procurar novas imagens, nunca vistas, mas sim trabalhar com as imagens já conhecidas, de uma maneira que elas pareçam novas” (ERNST; FAROCKI, 2004, p. 268). Cabe destacar, desse modo, que as coleções visuais de Farocki são movidas por um gesto ensaístico que busca renovar o sentido das coisas convocadas, como defendiam Bense e Lukács no âmbito literário.

Nesse contexto, o cineasta gestou três filmes principais, partindo de pesquisas arquivísticas: 1) *A saída dos operários da fábrica* (1995), que reuniu recorrências icônicas de trabalhadores deixando seus locais de trabalho, 2) *A expressão das mãos* (1997), centrado nos gestos que traem sintomas do Taylorismo em situações de trabalho; e 3) *Imagens da prisão* (2000), que reuniu, dentre outras coisas, registros das câmeras de vigilância na prisão. A essas obras, acrescentamos uma quarta e uma quinta: 4) o ensaio *Peter Lorre — A dupla face* (*Peter Lorre — Das Doppelte Gesicht*, 1984), que apresenta uma visão peculiar sobre a vida do ator austro-húngaro (uma conexão propícia, dado que um ponto em comum nas coleções visuais mencionadas é a elaboração de arquivos com base em materiais imagéticos ligados à história do cinema); e 5) o filme *In-formação*, de caráter mais insólito, todo baseado em diagramas e fluxos informacionais, e voltado para a questão da imigração na Europa. Nenhum desses filmes, é claro, pode ser reduzido ao impulso de colecionar imagens feitas por terceiros, por mais que esse fator seja importante na organização deles. Eles mobilizam, junto a isso, uma dinâmica de pensamento conspícua, capaz de combinar uma grande variedade de materiais e organizá-los em torno de questões diversas. Nessas obras, que efetuam novas penetrações nas esferas da produção, do controle e da imagem, Farocki continua a refletir sobre as questões principais de sua filmografia. Embora as estruturas narrativas sejam mais abertas do que nos ensaios anteriores, os principais traços distintivos se mantêm, em particular o desígnio geral de sondar o tecido social e deflagrar os *Verbunds* nele instituídos.

* * *

Em 1895, com *A saída dos operários da fábrica Lumière* (*La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 1895), filme composto por um único plano de um minuto direcionado ao espaço da fábrica, o cinema talvez adivinhasse que a visão das máquinas se tornaria um instrumento sistemático de ordenação da realidade e das

relações de trabalho. Na ocasião dos cem anos do cinematógrafo, em 1995, Farocki retoma essa cena primordial para traçar uma antologia das representações de operários na história das imagens em movimento. Em *A saída dos operários da fábrica* (1995, o de Farocki), há um desdobramento das relações de produção e controle analisadas nos filmes anteriores, como *Indústria e fotografia* (1979), *Como se vê* (1986) e *Imagens do mundo...* (1988). Neles, encontrávamos reflexões acerca da padronização do trabalho na era da mecanização, bem como os nexos das tecnologias industriais com a esfera da guerra e da destruição. No novo ensaio, que toma como ponto de partida *A saída dos operários da fábrica Lumière* (1895), Farocki usa arquivos selecionados da história do cinema para demonstrar um processo de invisibilização do trabalho que se associa à racionalização e ao controle crescentes do espaço da fábrica. As câmeras de vigilância, descendentes técnicas do cinema, teriam substituído, *mutatis mutandis*, a cena arquetípica do cinematógrafo Lumière.

O curta dos Lumière é mostrado na abertura, sendo acompanhado por uma voz *over* que ressignifica o que vemos, descrevendo e especulando [fig. 529]. Ela sugere que, talvez, os corpos dos operários só estejam inscritos na tela para comprovar que o movimento é um vetor passível de reprodutibilidade técnica. Tal reflexão mobiliza um pensamento sobre o próprio cinema enquanto instrumento de controle e modulação, análogo ao modelo do laboratório discutido em *Imagens do mundo e inscrição das guerras*²⁵⁴. Há o movimento dos operários, que aparecem na tela para desaparecer em seguida, na medida em que fogem do enquadramento. As primeiras imagens do movimento do mundo, portanto, são marcadas por uma troca contínua entre o que é capturado e o que foge do quadro. Em dado momento, a imagem é pausada, para enfatizar a pressa dos operários a saírem da fábrica, como se uma força de atração, uma força magnética os puxasse, “como se soubessem que fora da fábrica tudo se torna melhor, tudo se torna outra coisa de contrário à vida na fábrica”.

Então, ele desdobra o problema: a fábrica não ostenta letreiros suntuosos, nela não se visualiza nenhum signo de poder, e também não se pode visualizar, ainda, o poder dos trabalhadores, sua intensidade de massa e de multidão. O curta dos Lumière é seguido por planos de outros períodos e contextos, com regimes de identificação entre imagens de porta de fábrica e signos do poder: 1) Emden, 1975, na fábrica da Volkswagen; 2) Detroit, 1926, numa rua lotada; 3) Lyon, 1957; 4) de novo Detroit,

²⁵⁴ Como ocorre, também, em *O que há?*, *Reconhecer e perseguir* e *Indústria e fotografia*.

1926, na fábrica da Ford; e, pouco depois, 5) Berlim, 1934, com funcionários da Siemens que saem da fábrica e se juntam a uma marcha nazista, sendo que associação entre a burguesia industrial e Hitler remete a outros filmes de Farocki, como vimos [fig. 530 a 534]. Em comum, a pressa dos operários para deixarem o espaço, a união provisória dos corpos, em função das regras e dos imperativos do trabalho. A retirada dos operários da fábrica, tomada por Farocki como a figuração de um tensionamento sócio-histórico, continua a se manifestar na pressa para encerrar o expediente, na exploração capitalista, na dinâmica de disputa social das greves e manifestações, mas, igualmente, no processo de recondicionamento das relações de trabalho, em um mundo que promove o enquadramento dos sujeitos pelas tecnologias.



Figura 529



Figura 530



Figura 531



Figura 532



Figura 533



Figura 534

Farocki mostra uma passagem quase secreta entre o enquadramento que captura e a expressão disruptiva do enquadrado. Ele diz: “O portão da fábrica estrutura os trabalhadores e as trabalhadoras sincronizados conforme a ordem de trabalho, e essa compressão produz a imagem de uma força trabalhadora”. Já não se trata, portanto, de um “exército de figurantes”, nem de operários isolados: antes, a

captação da imagem torna possível a visão de um “operariado”. Farocki percebe que o enquadramento acaba por impregnar a imagem com um aspecto linguístico saturado de sentido: uma visão dos “explorados”, do “proletariado industrial”, dos “trabalhadores braçais”, da “sociedade das massas”. A partir da leitura de Farocki, a imagem emerge como um elemento rico do ponto de vista de uma semiótica da multidão e das lutas sociais que atravessam o século XX.

Um movimento marcante de *A saída dos operários da fábrica* é o que contrapõe a luta social dos trabalhadores aos extratos publicitários de empresas de segurança, com suas câmeras de vigilância, grades e sensores de proteção. A narração discute episódios de conflito ou instabilidade, que envolvem a presença (ou ausência) dos trabalhadores dentro das fronteiras empresariais [fig. 535 a 540]. Vemos, dentre outros trechos: 1) a representação de uma greve com tiroteio, na porta de uma fábrica, em *Intolerância* (*Intolerance*, 1916), de Griffith; 2) a polícia expulsando trabalhadores da fábrica, enquanto um deles, por acidente, joga um tijolo na cabeça do policial, em *Tempos modernos* (*Modern times*, 1936), de Chaplin; 3) os rostos dos estivadores miseráveis e dos desempregados de Hamburgo, mostrados através da grade do porto, em *O desertor* (*Dezertir*, 1933), de Pudovkin; 4) os trabalhadores expulsando a polícia do interior de uma fábrica, em um filme de 1948, na zona de ocupação soviética na Alemanha; 5) um grupo de combate de trabalhadores organizados militarmente, em uma filmagem da RDA em 1963; 6) os sindicalistas que tocam Maiakóvski na porta de uma fábrica da RFA, em 1975, sem saberem que a música evoca a Revolução de Outubro.

Em meio a esses materiais, surge um segmento publicitário com portões de aço e acessórios de segurança, indicando a imponente do aparato de controle dedicado a conter a violência dos trabalhadores. Fica nítido, no exame da fábrica, que as técnicas de produção e as técnicas de vigilância compartilham de princípios de racionalização e controle que estruturam a vida social, desde a defesa dos limites da fábrica até a fiscalização e a análise dos movimentos dos operários.



Figura 535



Figura 536



Figura 537



Figura 538



Figura 539



Figura 540

Ao conectar materiais variados, Farocki demarca, argumentativamente, a configuração de um olhar cada vez mais vigilante. Aos 21', ele mostra um trecho de *Os assassinos* (*The killers*, 1946), de Robert Siodmak, em que quatro bandidos roubam os salários no escritório da fábrica e saem disfarçados de operários [fig. 541]. “A fábrica como cenário do crime”, comenta a voz *over*, sugerindo um cruzamento do capitalismo com a lógica policial, que cerceia os corpos dos trabalhadores. Quando a sequência prossegue, os assaltantes são perseguidos pela polícia, mas a imagem é congelada, e a montagem corta para outra perseguição, registrada por uma câmera de vigilância em plano fixo. Nela, duas figuras atravessam o quadro, de um lado para o outro, engendrando uma pequena transferência narrativa em relação ao filme de Siodmak [fig. 542 e 543]. Os corpos dos infratores, nesse novo contexto, são identificados por retângulos vermelhos, enquanto o programa de segurança controla seus vetores de movimento. Sob a visão das máquinas, que produzem imagens para guardar a propriedade da fábrica, é improvável que os bandidos do filme de 1946

conseguissem fugir sem serem identificados. Sequer haveria filme, pois o cerne da ação restaria inoperado de antemão.



Figura 541



Figura 542



Figura 543



Figura 544



Figura 545



Figura 546



Figura 547



Figura 548



Figura 549

Em outro momento, um porteiro, que tenta identificar um estranho na porta da fábrica, é conectado ao material de divulgação da empresa de vigilância privada. Do cachorro que late (ao lado do porteiro), passamos para uma câmera de vigilância que se move de um lado para o outro, enquanto um homem observa, no monitor, as

imagens captadas [fig. 544 a 549]. Na mesa de controle, ele aperta um botão que abre os portões da fábrica Lumière em Lyon, e que é seguido por uma nova reprodução do curta-metragem de 1895. A montagem efetuou uma correspondência entre a visão da câmera de vigilância e o olhar fundador dos Lumière, algo que a narração sublinha, ao dizer que “onde antigamente estava situada a primeira câmera, estão hoje milhares de câmeras de vigilância”.

O universo do trabalho, em suma, no contexto de uma realidade cada vez mais cerceada por princípios de administração científica e tecnológica, é capturado pelo circuito do monitoramento visual e da racionalização operacional. Não obstante, há um trânsito semiótico nas imagens dos trabalhadores saindo da fábrica, que traz múltiplos movimentos de atração e retração, de entrada e saída, de concentração e dispersão, de captura e escape. Buscando outras perspectivas para essa instabilidade da imagem cinematográfica, Farocki afirma: “Desequilíbrio e compensação, é esta a lei do movimento nos filmes”. Quando falamos da câmera, portanto, nos referimos a um objeto técnico que registra um conjunto de movimentos de desequilíbrio e compensação. As tensões entre trabalhadores explorados e trabalhadores organizados, entre vigilância e linhas de fuga, habitam os fotogramas que se acumulam desde a primeira filmagem feita por um cinematógrafo: os desequilíbrios da vida do explorado, as compensações da luta por emancipação. Estamos no centro de uma forte sugestão quanto ao poder coletivo que a câmera enquadra. Ambos os poderes, recusa e resistência, são como que captados em sua disjunção mais imediata, em seu “desequilíbrio” constituinte, em uma espécie silenciosa de campo de disputa.

A tecnologia do vídeo, ao mesmo tempo que acarreta um fator adicional de controle sobre o visível, permite colecionar imagens, compará-las e renovar suas chaves de compreensão. Ao longo das reflexões, temos a chance de perceber as imagens do primeiro cinema de outra maneira, pois elas foram renovadas pelo tratamento ensaístico. O que Farocki busca, assim como em filmes anteriores, é analisar as condições de inscrição do sujeito nos ambientes tecnológicos do capitalismo tardio²⁵⁵. *A saída dos operários da fábrica* (1995) começa com a reprodução do “primeiro filme da história apresentado no cinema”, continua com o

²⁵⁵ Os rendimentos da combinação entre o homem e a máquina, cabe lembrar, constituem um tópico recorrente na obra farockiana: em *Imagens do mundo e inscrição das guerras* (1988), vemos o desenho industrial, os discos giratórios da caldeiraria, os braços robóticos do setor automobilístico etc.; em *Como se vê* (1986), há sequências dedicadas à substituição e readequação do trabalhador em função da introdução das máquinas nas fábricas; em *O que há?* (1991) e *Reconhecer e perseguir* (2003), o filme educativo suíço mostra a progressão do gesto de trabalho com o “aprimoramento técnico” da máquina.

rastreamento de operários saindo do local de trabalho (“com o máximo de variantes possíveis”), e desemboca na questão dos efeitos materiais das novas tecnologias sobre os seres humanos. Nesse decurso, a montagem dissocia e recombina signos e contextos sociais, problematizando a interferência do cinema sobre o tecido social, e sua contribuição *verbundica* para uma lógica de vigilância e controle. Nesse sentido, Farocki indica um segundo problema central da produção de imagens no mundo do trabalho: o desaparecimento da figura do operário, sua desintegração enquanto sujeito coletivo, e a invisibilidade crescente do próprio trabalho. Não se trata, apenas, da dificuldade de acesso ao interior da fábrica, que estaria demasiado protegido para ser filmado. Se os filmes só começam quando termina o expediente, é porque o trabalho foi subtraído ao espectro de representações do cinema, remetendo ao duplo vínculo da imagem com a produção e a destruição. A primeira câmera de cinema apontada para a fábrica, portanto, anuncia o desaparecimento do trabalhador enquanto categoria política, subjetiva e sócio-histórica. O olhar para as imagens do mundo, finalmente, se confunde com o olhar para o cinema, cuja história é inseparável das tecnologias de controle que acarretam, elas mesmas, formas específicas de captura do olhar²⁵⁶.

* * *

A proposta de *A saída dos operários da fábrica*, como vimos, está ligada à questão arquivística do cinema, à seleção e organização de imagens que pertencem a escopos topológicos particulares. Ao mesmo tempo, sem se contentar com uma simples catalogação dos materiais, Farocki os submete a um gesto peculiar de elaboração argumentativa, refletindo sobre os aspectos *verbundicos* que regulam a disposição de motivos específicos. Uma segunda experiência, nesse mesmo espírito, foi o ensaio denominado *A expressão das mãos* (*Der Ausdruck der Hände*, 1997), que explora o tema da mão humana como um campo variado de sentidos e expressões sociais. O filme começa com o exame de uma sequência de *Anjo do mal* (*Pickup on South Street*, 1956), de Samuel Fuller, em que um batedor de carteiras no ônibus, vigiado por policiais à paisana, furta a bolsa de uma mulher [fig. 550 a 554]. Ao lado do monitor, Farocki deixa a sua própria mão aparecer sobre a mesa — uma mão de

²⁵⁶ Cabe lembrar que não é apenas no ambiente estrito da fábrica que Farocki investiga essas relações de poder e controle. Em *Leben — BRD*, de 1990, ele observa os modos de padronização do comportamento humano em diferentes ocupações fundamentais na Alemanha Oriental, como policiais, parteiras e agentes de seguro.

montador, que imprime uma marca e uma reflexão pessoal nas imagens que vemos. Tão logo a sequência é reproduzida, com comentários descritivos, um corte vem mostrar em tela cheia o monitor, cuja imagem é interrompida. A tela negra do monitor serve de espelho, para que o cineasta mire indiretamente a câmera e venha nos dizer que não é fácil compreender essa sequência de imagens [fig. 555]. Então, ele rebobina o trecho e o analisa outra vez, fazendo desenhos no papel que, remetendo às cartelas de *Sobre 'Song of Ceylon'*, esquematizam a decupagem e destacam alguns de seus detalhes [fig. 556 a 558].



Figura 550



Figura 551



Figura 552



Figura 553



Figura 554



Figura 555

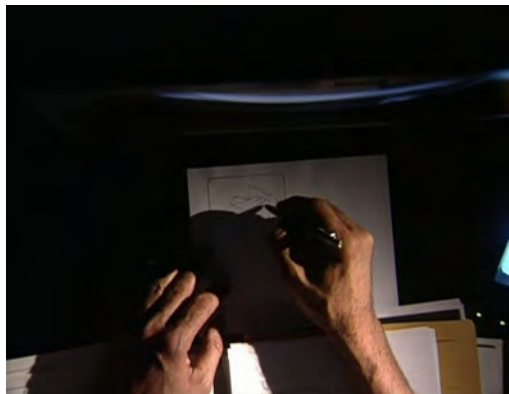


Figura 556



Figura 557

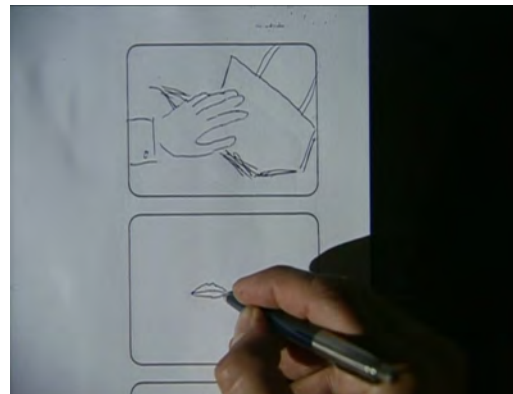


Figura 558

Esse pequeno trecho, em que o rosto de Farocki se torna visível *no reflexo do monitor*, chama atenção para o sujeito que constroi aquele fluxo de meditação audiovisual. É uma explicitação do fator ensaístico, de viés autorreflexivo, que faz pensar em certos momentos do cinema de Godard, com o artista como que espelhado ou agregado à cena pela mediação do suporte imagético²⁵⁷. A *mise-en-scène* do trabalho do cineasta, integrada ao fluxo de *A expressão das mãos*, é muito godardiana, ainda que seu grau de proeminência seja mais contido. Farocki mostra a mesa de montagem, os objetos nela dispostos, o monitor, as folhas e os documentos utilizados, mostra a si mesmo, e, sobretudo, as suas mãos, executando gestos premeditados que a câmera acompanha e incorpora à narração²⁵⁸.

À medida que o cineasta, investigador metódico, comenta e analisa as imagens reunidas, para revelar aspectos de natureza expressiva ou relacional, ganha corpo uma espécie de meta-filme que encontra seu eixo medular nas formas cinematográficas de representar as mãos, sem perder de vista o tipo de linguagem e o conjunto de sintomas sociais que elas expressam. Em dado momento, a narração explica que o pianista é o trabalhador manual preferido do cinema, mas que, muitas vezes, o poder das mãos é abordado através da perda delas. Para ecoar essa ideia em imagens, Farocki introduz o filme *Mad love*, em que Peter Lorre interpreta um pianista que, após sofrer um acidente, recebe como transplante as mãos de um criminoso, e essas passam a exercer sobre ele um poder misterioso [fig. 559 a 564]. O valor de expressão das mãos, no caso, se torna inseparável da sensação de perda e alienação social, que incide, analogamente, sobre a figura do trabalhador industrial.

²⁵⁷ Conferir, novamente, o excelente texto de Mateus Araujo (2015) sobre a *mise en scène* do pensamento em Godard.

²⁵⁸ O motivo das mãos, aliás, é recorrente nas filmografias de ambos os realizadores: no caso do francês, ele adquire destaque em filmes como *A chinesa*, *O pequeno soldado* e *Uma mulher casada*, além das *História(s) do cinema* e do autorretrato *JLG/JLG*²⁵⁸, enquanto no de Farocki há cenas que enfatizam as mãos em *Os jornais deles*, *Entre duas guerras* e *Interface*, dentre outros. Reforçando ainda mais o parentesco, uma das cenas escolhidas por Farocki em *A expressão das mãos* é do filme *O pequeno soldado* (*Le petit soldat*, 1963), de Godard.

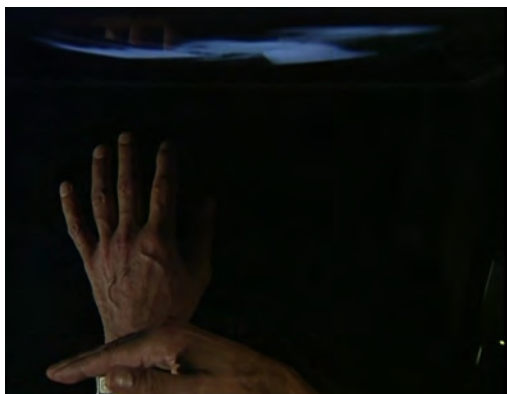


Figura 559



Figura 560



Figura 561



Figura 562



Figura 563



Figura 564

Em suma, o filme problematiza a maneira como o cinema, ao propagar uma nova dinâmica de *atenção* e de *gestualidade*, está ligado a transformações decisivas da sociedade moderna, em particular no campo do trabalho. A mudança no estatuto do corpo, associada às reconfigurações do olhar, reflete, cada vez mais, a tendência à instrumentalização e à padronização do gesto humano (tema comum nos filmes de Farocki). O trabalho das mãos segue duas categorias principais, na organização dos arquivos reunidos: 1) a da fábrica, representada de acordo com o modelo taylorista-fordista; e 2) a da atuação fílmica ou cênica, dado que as mãos são um dos signos icônicos mais explorados narrativamente pelo cinema, de Griffith a Godard, passando por Robert Bresson. Por um lado, encontramos um sistema que condensa cientificamente os movimentos dos trabalhadores, regula suas ações e maximiza a eficiência dos gestos, para fins de produção industrial. Por outro lado, vemos a busca de correlações entre a *forma* de aparição das mãos e o *pathos* veiculado, no sentido de orientar a significação fílmica dos corpos e as ressaltar, com o recurso do *close-up*.

Tal cruzamento de aspectos técnicos e expressivos modelaria, recursivamente, os movimentos das mãos, em um circuito de retroalimentação entre o que se vê na tela e a maneira como a realidade é moldada. Como Farocki apontava em relação ao filme educativo suíço mostrado em *O que há?*, o cinema é instrumento chave no processo de padronização dos gestos industriais. Do mesmo modo, o olhar para as imagens, gestado na cadência fílmica da decupagem, é inseparável da história das tecnologias de controle e exploração, com suas formas específicas de capturar os corpos humanos (seus gestos e olhares)²⁵⁹. A mão que toca o piano, a mão que opera a máquina, a mão mecânica, mostrada em *Como se vê*, e, adicionalmente, a animação digital da mão que Farocki pretendia usar em seu projeto inacabado, *Moving bodies*: o que se revela, em certa história continuada da modernidade técnica, é uma tendência à expropriação da mão²⁶⁰. Também em *O que há?*, cabe lembrar, os movimentos do trabalhador são medidos por eletrodos, para determinar as mudanças gestuais e a exaustão mental causadas pela carga de repetição manual.

É significativo, nesse sentido, que o dispositivo de *mise en scène* concebido por Farocki em *A expressão das mãos* configure uma desconstrução material do mecanismo simbólico do cinema, conforme estruturado pela montagem. Posicionada em um tripé centralizado em relação à bancada de trabalho, a câmera realiza movimentos panorâmicos que se alternam entre os monitores, questionando a própria ideia de corte. De certa maneira, o ensaio se torna uma lição de montagem sobre como estabelecer relações entre imagens, além de uma reflexão sobre a passagem da película ao vídeo. Em diversos momentos, as mãos de Farocki reagem com movimentos e gestos ao que é exibido nos monitores, ou então interagem com livros, para contextualizar a narração — em especial, um volume de introdução à língua de sinais e um outro de fisiologia e psicologia da expressão. Essa *mise en scène* peculiar, que incorpora para si uma parcela da *montagem*, se associa ainda aos comentários em voz *off*, e demarca o ambiente de reflexão para a leitura e a organização das imagens, ao mesmo tempo em que deixa espaço para os espectadores percorrerem internamente os fluxos reproduzidos. Em outras palavras, o cinema, reencenado analiticamente pelo

²⁵⁹ Cabe lembrar que não é apenas no ambiente estrito da fábrica que Farocki investiga essas relações de poder e controle. Em *Leben* — BRD, de 1990, ele observa os modos de padronização do comportamento humano em diferentes ocupações fundamentais na Alemanha Oriental, como policiais, parteiras e agentes de seguro.

²⁶⁰ Além disso, como afirma Farocki, “as mãos parecem revelar algo que o rosto busca ocultar, como no caso em que alguém quebra um copo nas próprias mãos, ao mesmo tempo em que tenta manter a compostura diante de um trauma emocional.” (ERNST; FAROCKI, 2004, p. 274)

vídeo, é tomado como um meio de examinar as imagens e dar a ver certas relações entre elas, decifrando a inscrição dos gestos na tela. Como afirma Farocki:

“Os primeiros close-ups da história do cinema estavam focados no rosto humano, mas os segundos mostravam mãos. Os close-ups isolam, enfatizam ou ampliam: mãos que agarram sedentamente um copo, seguram um revólver, tremem de medo ou se fecham de raiva. Um close-up do rosto é algo totalmente diferente de um close-up das mãos. [...] As mãos frequentemente parecem revelar algo que o rosto busca ocultar [...]. Muito frequentemente a câmera se concentra nas mãos a fim de provar algo, e muito raramente para ler algo delas. Muito frequentemente as mãos aparecem como elementos complementares para o rosto. [...] Há outros gestos mais mágicos, também, a carícia que encanta ou seduz, oferece benção e muitas vezes consola. Esses gestos possuem uma longa história. Em cada gesto contemporâneo, ecoam muitas das histórias passadas (ERNST; FAROCKI, 2004, p. 274).

Em *A saída dos operários da fábrica*, Farocki partia de um filme inaugural da história do cinema, congregando a invenção do meio com os primeiros registros de trabalhadores em imagens moventes. Em *A expressão das mãos*, ele está “menos apto a fornecer provas e [...] mais obrigado a simplesmente fazer declarações” (ERNST; FAROCKI, 2004, p. 280). Por isso, o cineasta tenta manter a autonomia das obras citadas e tramar, ao mesmo tempo, uma rede pensante de relações, com reflexões variadas sobre o cinema e as sequências visionadas. Seguindo, talvez, o espírito do batedor de carteiras de *O anjo do mal*, o cineasta desvia essas sequências, e fornece a elas novos sentidos, tomando o cuidado de não as descaracterizar²⁶¹. Há uma proximidade, talvez, com o projeto das *História(s) do cinema (Histoire(s) du cinema*, 1988-98), de Godard, no que diz respeito a uma releitura peculiar da história do cinema. Na combinação das imagens, ele as liberta de um encadeamento narrativo fechado, compõe com elas novos fluxos de pensamento e preserva, em certa medida, o pertencimento a um dado contexto. Os gestos convocados em *A expressão das mãos* revelam, assim, algo que o rosto do capitalismo busca ocultar: no *Verbund* do mundo contemporâneo, os sintomas da guerra e do modelo taylorista condicionam e cerceiam o corpo humano e suas imagens.

²⁶¹ Segundo Farocki, *A expressão das mãos* lembra um pouco uma oficina, oferecendo um visionamento com comentários concomitantes na mesa de montagem, algo como aquelas faixas extras de DVD. Mas não se trata somente disso, pois Farocki afirma que sempre tenta “evitar interpretações nas quais o filme se dissolve sem deixar resíduo. Uma das minhas estratégias é sobre-interpretar ou mal-interpretar um filme”, ele diz. “Minha esperança é que algo seja salvo por meio desse exagero” (ERNST; FAROCKI, 2004, p. 276).

* * *

Em *A saída dos operários* e *A expressão das mãos*, Farocki elabora reflexões de ordem estética e política relacionadas às tecnologias da imagem, em especial quando elas estão inseridas nos meandros escusos do poder. Se, por um lado, os dispositivos de vídeo, mais leves, abriram novas possibilidades narrativas para o cinema (sendo inseparáveis de certos progressos técnicos e artísticos), por outro lado, eles intensificaram o alcance midiático do *Verbund* social contemporâneo, em termos macro e microscópicos. No cruzamento entre a esfera da produção imagética e a do controle biopolítico, encontramos um filme de 1983 que causou inveja a Farocki, como ele mesmo declarou (FAROCKI, 2010, p. 75). *O gigante* (*Der riese*, 1983), de Michael Klier, foi uma experiência pioneira que utilizou registros de câmeras de vigilância para compor um fluxo cinematográfico de narração. O filme consiste em uma concatenação de planos atípicos para o cinema, gerados na sua maior parte pela operação das câmeras de vigilância.

Nos anos 2000, dialogando com o experimento de Klier, e dando continuidade às suas próprias pesquisas, Farocki fez dois filmes que conferem centralidade a registros de câmeras de vigilância. Em *Contra-música* (2004), ele analisa o circuito de visibilidade e controle de uma grande cidade, mostrando o “anti-cinema” invisível que subjaz à superfície das ruas. Em *Imagens da prisão* (2000), ele reflete sobre as relações do corpo e do olhar no escopo institucional da prisão, reafirmando um interesse pela cultura visual da modernidade em seu nexos intrínseco com o exercício do poder. O filme foi realizado a partir de uma incursão na Penitenciária Estadual da Califórnia, em Corcoran, uma prisão de segurança máxima com protocolos estritos de administração e circulação dos presos. O acervo de imagens utilizadas, todavia, é mais amplo, abrangendo registros da Alemanha nos anos 1920, do Egito nos anos 1930 e do regime nazista nos anos 1940, além de outros materiais de arquivo. Já na abertura, vemos três cenas institucionais, extraídas do documentário alemão *À margem da estrada* (*Abseits des Weges*, 1926): 1) detentos que caminham no pátio da prisão; 2) crianças com cabelos raspados no hospital; e 3) trabalhadores operando máquinas na fábrica [fig. 565 a 567].



Figura 565



Figura 566



Figura 567

À maneira dos ensaios analisados previamente, emerge a compreensão de que as tecnologias de controle no escopo prisional reproduzem e reafirmam uma ordenação *verbundica* mais geral do tecido social²⁶². No decorrer da narração, os registros dos espaços concentracionários tradicionais, como a prisão, a fábrica e o manicômio, são conectados a softwares de monitoramento e a trechos de filmes “artísticos”. Assim como *Reconhecer e perseguir*, que buscava analisar as imagens dos mísseis teleguiados, *Imagens da prisão* examina registros usualmente restritos aos circuitos internos do poder²⁶³. A ideia principal, que se torna mais clara ao longo do ensaio, é que o aparelho videográfico, *mutatis mutandis*, caracteriza a lógica do poder soberano na era pós-moderna. Instalada no alto, para tudo enxergar, a câmera de vigilância assumiu — como afirma a narração *over* — “o lugar de um Deus e rei e comandante supremo”. Para sublinhar essa correlação, a montagem combina os primeiros materiais de câmeras de vigilância presentes no filme com imagens de internos da prisão ou do manicômio desfilando no pátio [fig. 568 a 570]. Dos arquivos em que os corpos eram vigiados e ordenados pelos guardas, passamos ao ambiente desabitado de uma prisão de segurança máxima, onde a autoridade está intimamente associada à câmera de vídeo.

²⁶² Ele também permite vislumbrar a configuração de uma *estética da vigilância*, que orienta nossos olhares a estabelecer relações específicas com as imagens técnicas. Fernanda Bruno, ao comentar o filme, sugere que esse processo continua a influenciar nossa existência em outros dispositivos contemporâneos de comunicação e visão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IROYvV4aWjY>. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

²⁶³ Se, como afirma Didi-Huberman, há uma *modéstia* da restituição em Farocki, um objetivo de tornar visíveis certos aspectos do mundo, é preciso enfatizar que seu gesto fundamental é conferir às imagens do mundo uma nova base de legibilidade (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 212-213).



Figura 568



Figura 569



Figura 570

Farocki destaca mudanças entre os regimes de encarceramento, associando os registros documentais ou fictícios do passado às novas modalidades de controle. Por um lado, vemos trechos de *Um condenado à morte escapou* (*Un condamné à mort s'est échappé* ou *Le vent souffle où il veut*, 1958), de Bresson; de *O mal das drogas no Egito* (*The drug evil in Egypt*, 1931), produzido pelo Departamento de Justiça estadunidense para prevenir o uso de drogas; de *Frauenschicksale* (1952), de Slatan Dudow, particularmente o trecho em que a mulher sorri e encontra seu amante no portão da prisão de Bradenburgo; de *Canto de amor* (*Chant d'amour*, 1950), de Jean Genet, com a ligação erótica que as paredes da prisão não podem conter; e de *Enlight Lag* (1957), de Peter Weiss, que mostra o quarto de um preso com fotografias de mulheres; dentre outros. Todos esses filmes, de alguma maneira, permitem que Farocki apresente tensões singulares entre o indivíduo e o sistema: é a rebeldia contra a ordem nazista no filme de Bresson²⁶⁴, cujo centro orbital é a desconstrução do espaço prisional; é a atenção à forma desviante de aparição dos internos no documentário do Egito, devido à falta de familiaridade com a câmera e ao baixo padrão técnico; é a potência da intimidade e do desejo nos filmes de Dudow, Genet e

²⁶⁴ Cabe retomar brevemente as linhas gerais desse filme, dado que Farocki o cita novamente em diversos momentos de *Imagens da prisão*. O enredo gira em torno de um membro da resistência francesa que, aprisionado pelos soldados nazistas, preserva uma atitude de permanente insubmissão em relação à ordem autoritária da prisão. Uma vez lá dentro, ele concebe e executa um plano de fuga meticuloso que consiste em reverter a seu favor os objetos mais básicos do seu encarceramento, como a colher, o lençol e o colchão. Ao registrar, com grande atenção, cada gesto desse trabalho incansável, aliado aos elos de pertencimento que o detento estabelece com seu entorno, Bresson ressalta a afirmação da liberdade material e espiritual, cuja imbricação encontra seu ponto mais forte no momento de sucesso da evasão.

Weiss²⁶⁵. Na prisão pós-moderna, contudo, manifestações desse tipo se tornam cada vez mais improváveis, sufocadas pelo avanço das tecnologias de controle e visão.

Por outro lado, portanto, encontramos os parâmetros de observação das máquinas — não simplesmente os aparelhos de filmar ou as câmeras de vigilância isoladas, mas essa gigantesca máquina do mundo, esse *Verbund* difuso que estabelece a ordenação dos corpos e fundamenta o exercício do poder. Dentre outras amostras, vemos o sistema de tornozeleira eletrônica para administrar os presos, o programa de abrir e fechar as portas da penitenciária, as visitas das mulheres à prisão (em condição de cerceamento), as frestas na porta para garantir a plena exposição dos sujeitos (sob ameaça de punição para aqueles que impedirem a visão de fora, como mostram alguns dos materiais).

As modalidades imagéticas que expressam um enquadramento mais geral dos sujeitos pelo poder são associadas, dialeticamente, àquelas que trazem aparições específicas de grupos ou indivíduos. Por exemplo, a cena dos internos no Egito, mostrados de perto, por meio de enquadramentos imprecisos, é contrastada com os pacientes do asilo para deficientes, desfilando no pátio, em plano geral, em uma tentativa de marcha ordenada [fig. 571 a 573]. Não há esquematização, não há cisão radical entre os materiais antigos, que expressariam uma lógica mais aberta aos desvios, e os novos, que trariam um circuito mais cerrado (por mais que essa correlação possa ser verdadeira). O movimento argumentativo de Farocki, em uma postura que nos remete, novamente, aos projetos de Brecht e de Straub-Huillet, faz ecoar o novo no velho e o velho no novo. Por esse motivo, também, ele não isola ou segmenta em demasia o entendimento dos arquivos, preferindo mostrar que a lógica do controle totalitário, presente em materiais anteriores às câmeras de vigilância, se alastra por regiões variadas do tecido social e histórico. Em mais de uma ocasião, o vínculo e o cotejo entre as imagens encontra seu correlato formal na lógica transversal da montagem, que divide a tela em duas seções.

²⁶⁵ Se *Imagens da prisão* fala, também, de existências expostas a uma visualidade inescapável, que tiveram até mesmo a solidão sequestrada pelo cômputo massivo da vigilância, então o amor e o desejo dos sujeitos, assim como seus impulsos de liberdade, são forças que permitem ao corpo resistir ou suportar o encarceramento, mesmo que provisoriamente.



Figura 571



Figura 572



Figura 573

Nas imagens de *Design for correction* (1963), contrapostas ao filme de Bresson [fig. 574], vemos os prisioneiros da Penitenciária de Marion State, em Illinois, participando da construção de uma prisão [fig. 575 e 576]. É um ciclo vicioso de encarceramento e produção, pois o trabalho dos detentos é usado para fabricar um novo cárcere. Em outro momento, descobrimos que o software de gestão da prisão é similar ao software de gestão do supermercado (que Farocki mostra em *Os criadores dos mundos de compras*), usado para direcionar os movimentos dos clientes e maximizar as vendas. A montagem interliga o monitor do presídio ao programa de exame e predição dos perfis de consumo, e depois retorna para a penitenciária, com o programa que detecta os corpos com tornozeleira eletrônica [fig. 577 a 582]. A lógica do monitoramento, como Farocki nos mostra, penetra midiaticamente em cada setor da sociedade capitalista, conectando a fábrica, o supermercado e a prisão. Mais do que explicar cada programa, o filme ressalta a rede de semelhanças que fazem da prisão uma fábrica, da fábrica um asilo, e do asilo uma prisão. Essa ambiguidade, aliás, está presente no título da versão instalativa da obra, *Pensei que estava vendo condenados*, em referência à frase proferida por Ingrid Bergman em *Europa 51* (1952), de Rossellini, quando ela contempla os operários de uma fábrica²⁶⁶.

²⁶⁶ Como escreveu o filósofo francês Gilles Deleuze, ao refletir sobre a passagem da sociedade disciplinar, conforme o modelo foucaultiano, para a sociedade de controle: “Foucault situou as sociedades disciplinares nos séculos XVIII e XIX; elas atingem seu apogeu no início do século XX. Elas procedem à organização dos grandes meios de confinamento. O indivíduo não cessa de passar de um espaço fechado a outro, cada um com suas leis: primeiro a família, depois a escola (‘você não está mais na sua família’), depois a caserna (‘você não está mais na escola’), depois a fábrica, de vez em quando o hospital, eventualmente a prisão, que é o meio de confinamento por excelência. É a prisão que serve de modelo analógico: a heroína de *Europa 51* pode exclamar, ao ver operários, ‘pensei que estava vendo condenados...’ (DELEUZE, 1992).



Figura 574



Figura 575



Figura 576

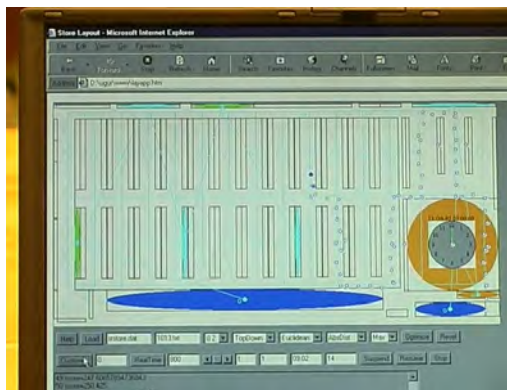


Figura 577



Figura 578



Figura 579



Figura 580



Figura 581



Figura 582

Em outro momento, também conectando os fios institucionais, Farocki mostra um trecho do filme nazista *Trabalho e sistema prisional na penitenciária de Brandenburg-Görden* (*Arbeit und Strafvollzug im Zuchthaus Brandenburg-Görden*, 1942). Tal citação evidencia que na prisão do “Terceiro Reich” impera um discurso similar a outras arquiteturas produtivas e disciplinares, mesmo quando inseridas em contextos democráticos. Os prisioneiros tomam banho, inspecionados pelos guardas, vestem uniformes padrões, e são encaminhados ao trabalho forçado [fig. 583 a 585].

A rotina é comentada pelo narrador do documentário nazista, que exalta a utilidade do labor dos prisioneiros e o benefício econômico que eles trazem à sociedade. Para desconstruir esse discurso, apontando um sentido mais perverso, Farocki recorda que se aquelas pessoas não são mortas é somente porque fazem um trabalho útil. Suas existências foram reduzidas à exploração do trabalho, sem o qual seriam assassinadas, como ocorreu com incontáveis mulheres, crianças, idosos e pessoas com deficiência durante a Segunda Guerra. À maneira de *Entre duas guerras*, o nazismo não é tomado como um fenômeno de violência delimitado e isolado no decurso da história, mas sim um estado de opressão que, embora extremo, era fundado em bases econômicas capitalistas²⁶⁷. Nesse sentido, Farocki realiza um segundo gesto importante de desvio ensaístico: após o trecho do filme nazista, insere novas imagens de trabalho, dispostas em duas seções transversais e intercaladas a uma cena de *Um condenado à morte escapou*. Junto a elas, ouvimos uma narração em inglês (possivelmente do documentário *O mal das drogas no Egito*), proclamando a importância do trabalho como método de correção dos detentos. No país símbolo da democracia, antes mesmo da Segunda Guerra, o trabalho prisional já era camuflado como esforço corretivo e vendido para empresas privadas, assim como no nazismo os prisioneiros dos campos de concentração serviram de escravos para as grandes corporações. Em suma, Farocki ressalta a aliança secreta entre a lógica social do trabalho e a dominação coercitiva dos sujeitos no âmbito *verbundico* das instituições modernas.



Figura 583



Figura 584



Figura 585

²⁶⁷ Mais tarde, o mesmo filme nazi de 1942 será comparado à obra *Z* (1965), de Heinz Müller, para evidenciar a semelhança de *mise en scène* entre as prisões da Alemanha Nazista e da RDA. (“vinte anos mais tarde, na RDA, os prisioneiros vestem as mesmas roupas e marcham em formação, mas o tom do discurso mudou; é mais fácil mudar o tom do que a imagem”).

Além disso, reconhecendo o parentesco de sua arte com as câmeras de vigilância, o cineasta confronta o olhar massificador das máquinas, valorizando o sentido de elementos particulares. A lógica do cinema, que mereça esse nome, é a lógica de Bresson, capaz de sustentar com paciência a imagem de um prisioneiro individual, em sua recusa à sujeição no âmbito institucional. A lógica do controle, por sua vez, pretende abstrair o indivíduo por meio de esquemas gráficos, medições e cálculos, a fim de melhor capturá-lo. Farocki se esforça por examinar trechos que contestam essa tendência à homogeneização, atentando para gestos de revolta, visitas de cônjuges e momentos de erotismo ou afeto (em conexão, aliás, com os filmes de Genet e Weiss).

Há um elemento adicional, que coloca em xeque o sistema prisional de produção imagética: na temporalidade totalizante dos circuitos de vigilância, a morte é um dos poucos motivos que impedem o apagamento dos arquivos. Ela coloca uma questão incontornável, que escancara algumas das questões levantadas por Farocki em *Imagens da prisão*. Nos 20 minutos finais, ele enfatiza duas situações de conflito no pátio de Corcoran que terminam com prisioneiros atingidos e mortos por tiros de guardas. A exposição se dá em camadas, propiciando profundidade crítica e afastando uma leitura dos episódios como eventos casuais. Os trechos que mostram os assassinatos, reproduzidos em câmera lenta, são acompanhados por pontuações de Farocki e por comentários do California Prison Focus, grupo de ativistas de direitos humanos. Intercalados a eles, há registros de treinamento dos guardas e cenas de prisioneiros atacados em suas celas. Farocki mostra que o posto de trabalho dos guardas, de onde eles observam os detentos a distância e disparam suas armas, coincide com o ponto de instalação das câmeras de vigilância, isto é, o eixo visual e o eixo de tiro coincidem. A articulação ensaística desses elementos pelo cineasta reposiciona a apreensão das mortes, evidenciando o caráter sistemático da violência na prisão, enfatizando o caráter impessoal do exercício do poder e apontando, outra vez, para o cruzamento entre a produção imagética e a sujeição do elemento humano. Os comentários dos ativistas revelam, ainda, que os guardas exploram o estado de privação dos presos com um sistema de apostas: eles manejam a distribuição dos detentos nas celas para favorecer o encontro de gangues rivais, incentivando a violência no pátio e fomentando um escuso espetáculo da morte.

A recombinação argumentativa das imagens e dos sons em *Imagens da prisão* ressalta uma dinâmica de dominação que se imiscui nas formas de representação do

mundo, conforme elas atravessam o âmbito prisional. Ao colecionar fragmentos pregressos e continuados das tecnologias de controle, Farocki não se reduz às instituições carcerárias. Antes, a retomada dos materiais os resitua em um movimento vigoroso de pensamento que extrapola os limites estruturais ou discursivos de cada instituição. Lançando mão da voz *over* e da tela dupla, além do encadeamento rigoroso da montagem, o cineasta delinea nexos meditativos entre as esferas do trabalho, do consumo e da prisão. Na sequência final, ao tematizar a tornazeleira eletrônica, ele chega a apontar que a lógica do controle já pode ser implantada em qualquer local, sugerindo talvez que, se “não há mais necessidade de atirar nos prisioneiros”, é porque a lógica da prisão tomou conta do mundo — se amalgamando à lógica da fábrica, da escola e do shopping. É crucial, nesse sentido, que o artista fortaleça o campo de legibilidade para um domínio imagético raramente enfrentado pelo cinema, examinando-o com destreza em termos políticos e estéticos. Nesse movimento raciocinativo, partindo do terreno das imagens de vigilância, Farocki deflagra um *Verbund* mais difuso de exercício do poder, aprimorando nosso conhecimento sobre o presente e dando continuidade ao seu enfrentamento dos circuitos midiáticos da atualidade, cada vez mais ardilosos e de difícil penetração.

* * *

Os filmes aqui discutidos podem ser associados às análises imagéticas que Farocki desenvolve desde o seu primeiro curta, *Dois caminhos*, e que ele amadurece em incursões televisivas como *Sobre 'Song of Ceylon' de Basil Wright* e os episódios da série *Telekritik*. Tais obras traziam um movimento engenhoso de investigação e desconstrução visual, caracterizado pela argumentação dos comentários *over* e pela observação circunscrita das imagens de terceiros (no primeiro caso, o documentário de Basil Wright, e, no segundo caso, trechos jornalísticos da WDR). Elas traziam, talvez, um germe de elaboração meditativa que desembocaria, mais tarde, em *A expressão das mãos* e *Operários saindo da fábrica*. Mas, se por um lado esses últimos filmes retomaram a atitude contundente de exame analítico das imagens do mundo, por outro lado, eles trouxeram uma maior amplitude de materiais e uma proeminência raciocinativa intensificada, reforçando a vocação do cine-ensaio. Além disso, o próprio cinema adquiriu, neles, um protagonismo acentuado no desenrolar da

narração, uma vez que a quantidade de filmes citados é mais numerosa e que a rede de relações tecida pela montagem, a partir deles, é mais abrangente.

Para resumir, dois traços que ganham peso nos ensaios de Farocki pautados pelo princípio das coleções temáticas — para além da tendência meditativa e do recurso à voz *over* — são a postura analítica em relação às imagens e a atenção reflexiva ao meio do cinema. Nesse mesmo flanco analítico-ensaístico, podemos incluir um filme realizado muito antes, mas que demonstra uma capacidade ímpar de combinar a meditação sobre o mundo com o mergulho adensado na história do cinema. Em *Peter Lorre — A dupla face* (*Peter Lorre — Das Doppelte Gesicht*, 1984), o cineasta nos apresenta uma visão peculiar sobre a vida e a carreira do célebre ator austro-húngaro, tomando como base uma vasta coleção de fotografias, cartazes e trechos de filmes. Parte desse material, pertencente a acervos públicos e privados de cinema, se encontrava reunido no escritório do pesquisador estadunidense Stephen D. Youngkin, que havia acabado de co-organizar um livro monográfico sobre Peter Lorre (YOUNGKIN, BIGWOOD, CABANA, 1982)²⁶⁸. O método utilizado, similar a alguns dos filmes de Bitomsky na mesma época, como *Imagens da Alemanha* (*Deutschlandbilder*, 1984), consiste em ordenar as imagens em agrupamentos e fazê-las acompanhar pela narração *over*.

Lorre, que interpretou o assassino Hans Beckert em *M* (1931), de Fritz Lang (além de ter sido amigo de Brecht e ter trabalhado na indústria hollywoodiana de cinema durante anos), é tomado por Farocki como um ponto catalisador de reflexões absolutamente conspícuas sobre temas diversos — desde a barbárie do nazi-fascismo até a violência da lógica capitalista, passando pela problemática do exílio e pelo envelhecimento do sujeito, questões que vão se imbricando de maneira meditativa, ao ritmo de sucessão das imagens e de incidência da narração *over*. O arco principal de pensamento, de fato, contém uma força sintética impressionante: a carreira do ator em Berlim, marcada especialmente pela parceria com Brecht na peça *Um homem é um homem*, em 1931, e pela participação em *M*, no mesmo ano, vai reverberar, vinte anos depois, após quase duas décadas de trabalho nos Estados Unidos, no único e notável filme dirigido por Lorre, *O homem perdido* (*Der Verlorene*, 1951). Farocki toma essas duas obras como elaborações ímpares acerca da configuração social e psíquica da Alemanha nazi-fascista, inserindo, entre elas, comentários argutos sobre as

²⁶⁸ Cerca de duas décadas depois, Youngkin publicou uma excelente biografia sobre o ator, intitulada *The lost one: A life of Peter Lorre* (YOUNGKIN, 2005).

dificuldades encontradas por Lorre no exílio estadunidense. Aos poucos, ele traça uma verdadeira anatomia da indústria do cinema em toda a sua glória terrível, uma anatomia que congrega, por meio das tribulações do ator em seu percurso pessoal, a convulsão política europeia e as práticas predatórias de Hollywood.

Lorre, nesse contexto, é ao mesmo tempo um bastião sitiado do gênio criativo, figura de resistência no contexto cinematográfico de seu tempo e personagem oprimido pelas forças econômicas e sociais que ameaçam, de diferentes maneiras, cada época e cada lugar. A amizade com Brecht, mencionada em diversas ocasiões, resvala também na dinâmica fascista e anticomunista do Macarthismo, que perseguiu o dramaturgo alemão durante o seu período de residência em Santa Mônica, na Califórnia. Mais uma vez, Farocki nos oferece uma lição salutar sobre os ecos perigosos do fascismo no seio democrático do *Verbund* capitalista, com sua lógica comercial voraz e seu ímpeto massivo de padronização, aspectos que sufocam as possibilidades de representação do mundo e cerceiam as existências dos sujeitos. A reflexão elaborada em *Peter Lorre — A dupla face*, desse modo, incide sobre o próprio cinema. Dentre outras coisas, vemos uma digressão sobre a impossibilidade de se obter, junto aos distribuidores, um trecho de *Crime e castigo* (*Crime and punishment*, 1935), de Josef von Sternberg. No lugar da sequência desejada, Farocki mostra desenhos à mão que a representam, atribuindo tal vedação à negligência e à indiferença que atravessam a administração dos direitos comerciais e intelectuais da obra [fig. 586 a 588]. Ele compara a sua própria solução ao método dos jornalistas de processos jurídicos (que não podem fazer fotos nos tribunais), demarcando um paralelo entre a indústria hollywoodiana e a Lei. Por fim, ele arremata dizendo que os filmes antigos são, hoje, mercadorias despejadas no compartimento de carga, tratados muitas vezes com desleixo e omissão.

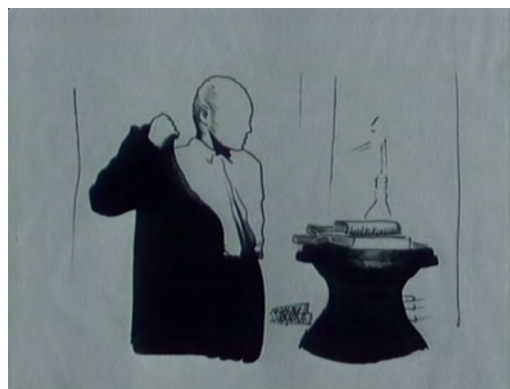


Figura 586



Figura 587



Figura 588

Os temas abordados, portanto, estão preñes de ambiguidades cruzadas que a montagem, apresentando ordenação cronológica algo linear (atípica para o estilo de Farocki), busca explorar, salientando elementos da vida e da carreira do ator. O germe motriz da narração é a confusão entre o rosto e a máscara do ator, uma ambiguidade irresolúvel que, emblemizada pela referência ao filme *Máscara de fogo* (*The face behind the mask*, 1941, cuja tradução literal seria *O rosto por detrás da máscara*), se desdobra em uma questão mais ampla sobre identidade [fig. 589 a 594]. A duplicidade da cena, a indistinção inerente à profissão teatral, se confunde com as condições nacionais e culturais encontradas, primeiro, na Alemanha nazista, e, depois, nos grandes estúdios dos EUA. Lorre, cabe lembrar, esse homem de duas caras, cujo retrato se divide entre a luz e a sombra [fig. 595 a 597], é o ator que saia respingado pela remissão a *M* em *Entre duas guerras*, uma das mais impactantes tentativas de Farocki para expressar a aliança entre o nazismo e o capitalismo. A posição do assassino de crianças, julgado e condenado com furor implacável pelos agentes do submundo berlinense, em tribunal popular, ecoaria a posição do engenheiro que se suicida com a ascensão de Hitler (e a posição dos judeus na Alemanha dos anos 1930, lembrando que Lorre tinha ascendência judia).



Figura 589



Figura 590



Figura 591

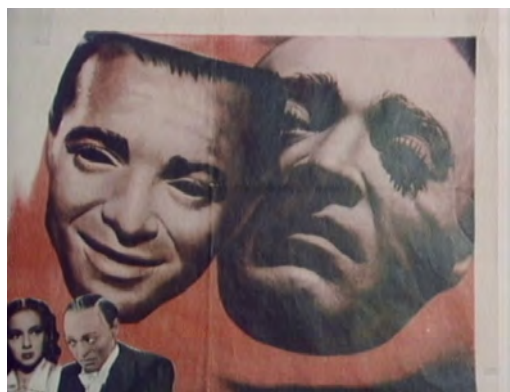


Figura 592



Figura 593



Figura 594



Figura 595



Figura 596



Figura 597

Farocki realiza a sua própria leitura, bastante sofisticada, da caçada humana mostrada por Lang em *M*, um filme que expressaria, como nenhum outro, o estado das coisas do país naquele momento, prefigurando, de maneira assombrosa, a dramaturgia da barbárie nazi-fascista²⁶⁹. A análise envolve três aspectos principais, sendo o primeiro deles a diferença de métodos entre a polícia e o submundo na busca do assassino. Enquanto as forças oficiais abstraem a cidade geometricamente, lidando de maneira sistemática com o território urbano e segmentando-o com base em estatísticas e tecnologias, o mundo do crime vigia as pessoas continuamente, com sua rede invisível de desempregados e mendigos, prontos para perseguir qualquer suspeito e estigmatizá-lo com a letra “M” — que Farocki compara com a marca da estrela amarela. Os universos da polícia e do submundo, mostrados como esferas paralelas e complementares, não chegam a ser idênticos no filme de Lang, constituindo, antes, paradigmas diversos de exercício do poder — uma diferença que o nazismo eliminaria, explicitando os vínculos ocultos entre o poder e o crime. O segundo aspecto abordado por Farocki é o contraponto iconográfico entre o assassino, figura vil e indefesa, acossado pela tribunal popular, e o chefe do submundo, um ditador silencioso, bem-vestido, asseado, mistura de estadista e chefe da Gestapo. É um momento inspirado do ensaio, que alterna os fotogramas de ambos os personagens, reforçando o antagonismo entre eles e misturando-o, ainda, com a situação dos atores: enquanto Lorre foi obrigado a fugir da Alemanha em 1933, Gustaf Grundgens não apenas ficou no país, como também abraçou o regime nazista, obtendo um controverso renome.

²⁶⁹ Uma leitura que, cabe apontar, ecoa a leitura do mesmo filme feita por Kracauer.

O terceiro aspecto, que se torna especialmente interessante no âmbito deste capítulo, é uma espécie de caráter ensaístico que Farocki atribui ao filme de Lang, pois “não há construção de um roteiro dramático, mas as tensões sociais são demonstradas”. Mais ainda, segundo ele, as imagens de *M* seriam ideias encenadas, os personagens seriam estereótipos, modelos ou classes conceituais: eles representariam algo, não sendo oponentes pessoais. Em suma, Farocki enxerga o filme de Lang como um verdadeiro comentário reflexivo sobre a dramaturgia do nazi-fascismo, algo similar ao que ocorre com o único filme dirigido por Lorre em sua carreira, 20 anos depois de *M*. Se a obra-prima de Lang apresentava, dois anos antes da chegada do nazismo ao poder, um raciocínio antecipado sobre seus atributos básicos, *O homem perdido* (*Der Verlorene*, 1951) traria, na opinião de Farocki, um retrospecto preciso desse mesmo nazi-fascismo [fig. 598 a 600]. Em ambos os casos, nosso diretor parece despilar as obras convocadas de seu aparente revestimento narrativo-ficcional, preferindo compreendê-las como peças incisivas de um pensamento crítico sobre o tecido social e histórico da Alemanha.



Figura 598



Figura 599



Figura 600

Essa percepção, enfim, vem reforçar a caracterização ensaística do próprio filme de Farocki, como se o seu movimento meditativo tomasse os filmes de Lang e de Lorre numa perspectiva fraterna. Não faltam referências autorreflexivas ao seu método de montagem, sob uma chave ensaística (“precisamos fazer seleções”). Ao percorrer a coleção de materiais de Youngkin, centrada na figura de Lorre, o cineasta toma posse dos objetos examinados para delinear, através deles, um pensamento singularíssimo, permeado por posições críticas sobre o cinema e o mundo, prenhe de reflexões sócio-históricas incisivas, associadas à biografia do ator. Esse, sobrevivente

de um mundo perdido, é mostrado não somente como o artista perseguido pelo nazismo, que tomou novos rumos em Hollywood, mas também como aquele que foi duramente violentado nos Estados Unidos, pelas forças de comoditização do cinema e pela lógica brutal do mercado. As “duas faces” mencionadas no título, nesse sentido, não se reduzem à versatilidade de Lorre como ator ou às dificuldades encontradas em seu caminho, mas apontam, de maneira profunda, para as reverberações inaudíveis da violência e da coerção humana que, gritantes no contexto nazista, encontram uma aparência mais palatável e mais edulcorada no *Verbund* do capitalismo.

* * *

Em 2005, mantendo a tendência de trabalhar com materiais não usuais para o cinema, Farocki realizou uma instalação composta por diagramas, fluxogramas, mapas e gráficos (sobretudo de caráter estatístico), que sintetizam fenômenos sociais e históricos do mundo. Assim como em obras anteriores, *In-formação* (*Aufstellung*, 2005) traz um tema circunscrito para a seleção dos materiais: o motivo da migração na Alemanha (e particularmente na RFA). Por esse motivo, a obra está na órbita das coleções visuais, ainda que se trate de um movimento atípico, e desvinculado da história do cinema. Além disso, ela apresenta afinidades importantes com trabalhos anteriores de Farocki, debruçando-se sobre as formas de representação do mundo que filtram e codificam a realidade a partir de parâmetros técnicos, em alinhamento com as formas de gestão planificada das indústrias e dos governos modernos. O mérito do trabalho está na capacidade de desviar o campo de apreensão semântica das imagens recolhidas, oferecendo a elas uma legibilidade crítica renovada, irredutível à lógica dos cálculos estatísticos e da inserção ilustrativa nos jornais.

4.3 Montagens transversais

Seja sob a chave das *tramas verbundicas* ou das *coleções visuais*, Farocki estabelece uma mediação recíproca entre dois aspectos principais: ao estruturar seu pensamento sobre o mundo, atento aos elementos midiáticos que o atravessam, ele incorpora categorias visuais que transbordam o cinema, colocando à prova o seu próprio meio ou subvertendo suas dinâmicas, à semelhança do que costuma fazer

Godard. Ao mesmo tempo, esses materiais pouco usuais contaminam a construção formal dos filmes, resultando em uma hibridização peculiar do cinema com outros meios²⁷⁰. Nos anos 1990, observamos uma intensificação de ambos os aspectos em seu cinema, tanto o transbordamento formal do campo cinematográfico mais tradicional, quanto a influência de outras modalidades imagéticas na fatura da montagem. É nesse período que Farocki reforça seu enfrentamento das chamadas *imagens operativas*, que despontam como um conceito complexo no início dos anos 2000. Além disso, em associação com a estratégia do ensaio, há um esforço constante do cineasta para quebrar a serialidade narrativa das obras, a fim de privilegiar vinculações mais livres das imagens e dos sons.

Um arranjo crucial que ele passa a experimentar é a utilização de dois ou mais canais de montagem, a partir do método nomeado por ele de *montagem flexível* ou de *influências transversais*. O cineasta aborda essa proposição com detalhes no texto “Influências transversais/ montagem flexível”, de 2002, referindo-se, em especial, ao modelo da dupla projeção usado na instalação *Olho/Máquina*. Nessa obra, segundo ele, “há tanto a sucessão quanto a simultaneidade, a relação de uma imagem com a seguinte e [...] com a que se encontra ao lado. Uma relação tanto com o que foi, quanto com o simultâneo” (FAROCKI, 2015b, p. 227)²⁷¹. No restante do texto, Farocki indica algumas das formas de utilização de dois monitores para alcançar efeitos e sentidos que o trabalho em um único canal não permite. Ele aponta, por exemplo, de que modo a montagem do vídeo favorece a “comparação de duas imagens”, um aprendizado que ele remete ao trabalho seminal de Godard em *Número dois* (*Número deux*, 1975). Além disso, a disposição simultânea de mais de uma imagem preservaria, em maior grau, a abertura da montagem, ou, nas palavras de Farocki, traria “mais experimento e menos afirmação”.

Em resumo, a montagem de dois canais traz a chance de estabelecer nexos visuais imprevistos e colaterais entre elementos distintos, que, no fluxo da montagem convencional de um canal, permaneceriam distantes entre si. De maneira mais acurada, o cineasta começa a explorar essa mudança em *Interface*, uma instalação de

²⁷⁰ De certa maneira, vale para ele uma afirmação que Daney fez sobre Godard: “O cinema não possui outra especificidade além de receber imagens que não são feitas para ele” (DANEY, 2011, p. 113).

²⁷¹ “Deve-se imaginar”, ele acrescenta, “que as três ligações duplas existentes entre os seis átomos de carbono de um núcleo de benzeno saltam de um lado para o outro, e é também dessa forma ambígua que eu imagino a relação de um elemento numa sequência de imagens, seja com o seguinte, seja com o que se encontra ao lado” (FAROCKI, 2015b, p. 227).

tela dupla que reflete sobre o seu próprio ofício na era do vídeo. Presente na ilha de edição, tecendo associações entre os monitores, Farocki conduz o fluxo narrativo, composto, sobretudo, por revisões de seus filmes anteriores e por comentários meta-reflexivos. Posteriormente, ele realizaria outras obras com dois canais, incorporando materiais inusitados para a esfera do cinema. É o caso de *Contra-música*, *Olha/máquina*, *Paralelo* e *A prata e a cruz*, filmes que são forjados segundo o método das “influências transversais”. Mais do que analisar o arcabouço teórico do conceito nos textos de Farocki, cabe refletir sobre aqueles filmes que, beneficiando-se dessa proposta múltipla de montagem, adquirem novas qualidades ensaísticas. De maneira geral, eles propiciam um método singular para enfrentar materiais pouco examinados na esfera audiovisual contemporânea e para situá-los em uma rede estendida de legibilidade crítica.

* * *

A primeira incursão de Farocki aos espaços de galeria, *Interface*, foi encomendada pela exposição “Le monde après la photographie”, para o Museu de Arte Moderna Villeneuve-d’Ascq, em Lille. O cineasta confeccionou um ensaio autorreflexivo composto por duas telas sincronizadas, com 23 minutos de duração, meditando sobre os métodos e sentidos de suas obras pregressas. O título em alemão, “Schnittstelle”, remete à noção de “Schnitt”, cujo significado literal é “corte”, e que designa a atividade da montagem cinematográfica. Nesse sentido, o filme engendra uma dupla reflexão: por um lado, oferece um balanço tácito da atividade do cineasta, com referência ao seu atributo mais típico, a habilidade como montador; por outro lado, tematiza os meios do trabalho com a imagem, as “interfaces” que engendram interações e trocas entre dispositivos, através de telas, canais, mesas de edição, monitores etc. Fica nítida uma transformação fundamental das condições de produção e circulação das imagens técnicas, que pode ser percebida na retomada em vídeo da queimadura de cigarro na pele do cineasta [fig. 601 e 602], registrada em película no curta-metragem *Fogo inextinguível* (1969). Esse rastro epidérmico, capturado com mais de duas décadas de intervalo, coloca em voga a transição limiar entre um e outro meio imagético, a “interface” entre dois modelos diferentes.



Figura 601



Figura 602

Ao revisitar quase trinta anos de sua carreira, Farocki seleciona e comenta imagens extraídas de filmes variados, colocando umas em relação com as outras, e reordenando seus sentidos. Além de *Fogo inextinguível* (1969), vemos trechos de *Entre duas guerras* (1978), *Uma imagem* (1983), *Makeup* (1983), *Imagens do mundo e inscrição das guerras* (1988), *Videogramas de uma revolução* (1992) e *A saída dos operários da fábrica* (1995). Ele dissecar a lógica interna dos materiais, a partir de dois níveis reflexivos fundamentais: a *mise en scène* de seu trabalho de cineasta e a organização da montagem. No primeiro nível, a voz *over* “des-corporificada” que caracteriza seus demais ensaios é substituída pela fala do artista em cena, seja dublando, escutando ou repetindo as narrações originais de cada filme. No segundo nível, a multiplicação dos canais de projeção confere uma dimensão simultânea às conexões de imagens e sons, antes delimitadas pela consecução serial. É a dinâmica das *influências transversais*, que surge aqui pela primeira vez na filmografia de Farocki, e que continuaria a informar obras subsequentes.

A *mise en scène* do pensamento se torna, nesse contexto, especialmente significativa, pois o corpo do cineasta estabelece uma relação de mediação ativa com as imagens revisitadas, indicando elementos que as constituem ou reagindo a elas na imanência da cena. Aos 3', Farocki surge com a sua câmera para olhar pela janela do estúdio, reencenando um plano célebre de *Videogramas de uma revolução* (1992) [fig. 603]. Aos 6', ele repete, com um ligeiro atraso de tempo (um sutil intervalo), as palavras ditas por ele mesmo na abertura de *Fogo inextinguível* (1969) [fig. 604]. Esse gesto de repetição das falas de filmes pregressos ocorre novamente aos 9' (*Imagens do mundo e inscrição das guerras*) e aos 17' (*Entre duas guerras*). Ao olharmos para

o cineasta que trabalha em seu estúdio, revisitando e comentando imagens, cabe sublinhar que *Interface* é o filme mais explicitamente autorreflexivo da carreira de Farocki, fazendo pensar em *JLG por JLG — Autorretrato de Dezembro* (*JLG/JLG — Autoportrait de Décembre*, 1994), realizado um ano antes.



Figura 603



Figura 604

Em *Interface*, existe uma dialética sutil de semelhança e diferença entre as telas, que assume quatro formas principais: 1) na maioria das vezes, um trecho de filme ocupa o quadro inteiro de uma das telas, enquanto na outra tela vemos Farocki interagindo com aquele trecho no monitor da ilha de edição, fazendo gestos com as mãos ou comentando em voz alta as imagens [fig. 605]; 2) ambas as telas refletem a presença de Farocki na ilha de edição, trabalhando ou gesticulando com as mãos, porém nem sempre com imagens idênticas, pois às vezes há diferenças sutis de enquadramento ou sincronização entre elas [fig. 606]; 3) cada tela reproduz um trecho distinto do mesmo filme, rearticulando, de maneira paralela, as associações da montagem original [fig. 607]; 4) cada tela reproduz um trecho de filmes diferentes, estabelecendo uma rede expandida de imagens e sons [fig. 608]. Os comentários, que se alternam com as narrações originais dos filmes, discutem aspectos fenomênicos da banda visual ou da organização da montagem (isso quando Farocki não replica, simplesmente, as palavras que ecoam no vídeo, conforme apontado).



Figura 605

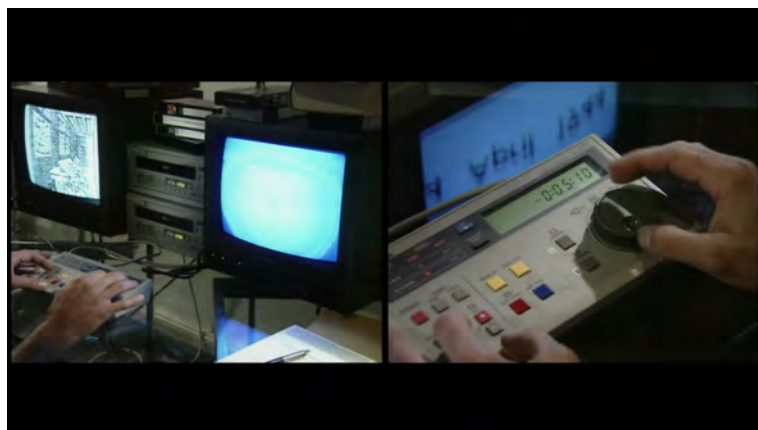


Figura 606

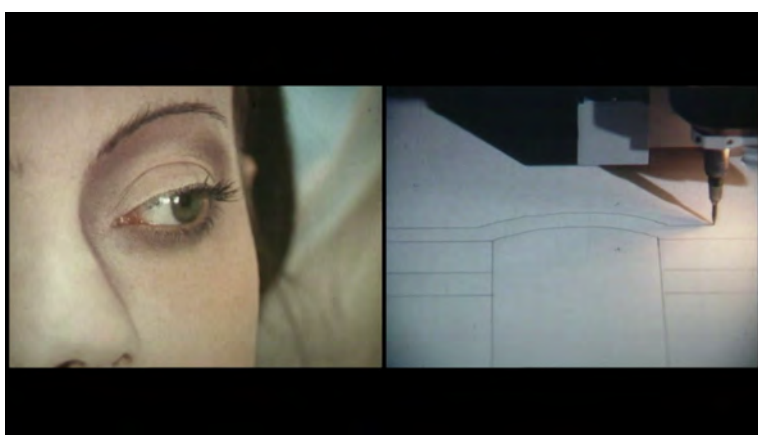


Figura 607



Figura 608

Ao ritmo dessas quebras e meditações reflexivas, desses desvios e reenvios contínuos, encontramos um modo de composição crítica que reorienta a leitura das imagens, ostentando uma consciência reiterada do sujeito que as confeccionou no passado e que reconduz, agora, a sua forma de apreensão no presente. Farocki interpreta a si mesmo no manejo de dois monitores, como um observador zeloso que corta e compara com atenção as imagens do mundo, que as coleta e desloca entre diferentes contextos, que as pausa para enxergar melhor e as reposiciona para engendrar novas ilações. O escopo dessa tarefa incansável, feita com diligência e olhar atento, é a crítica da violência do mundo pela via cinematográfica, a fim de compreender as condições técnicas e as relações que reproduzem o exercício do poder. É também por isso que a montagem de *Interface* valoriza, justamente, os momentos-chave da reflexão política e histórica do cineasta em sua carreira: primeiro, *Videogramas de uma revolução* (1992), que ressoa na queda do bloco soviético; depois *Fogo inextinguível* (1968), que aborda a Guerra do Vietnã; em seguida,

Imagens do mundo e inscrição das guerras (1988), pautado pela militância antiatômica; por fim, *Entre duas guerras* (1978), que examina a ascensão do nazismo no período entreguerras, e *A saída dos operários da fábrica* (1995), que investiga a integração do cinema com a lógica de controle no trabalho.

Além de comentar as imagens e avaliar seus métodos de construção, Farocki as coloca para dialogar umas com as outras, reforçando a compreensão de sua filmografia como uma rede de pensamento contra-*verbundico*. Mais especificamente, ele formula a hipótese de que a ilha de edição pode ser entendida como um laboratório de análise, destinado à decifração ensaística dos *Verbunds* do mundo, ali onde eles não estavam facilmente visíveis. Comparando a si mesmo a um animal queimado no laboratório do napalm, e equiparando seu ambiente de trabalho ao laboratório, ele faz ressurgir, com ambiguidade renovada, a qualidade racionalista de sua atividade, colocada em uma relação ao mesmo tempo análoga e contrariada frente à esfera técnico-científica de seu tempo. É aí que entra uma referência feita a Alan Turing, matemático inglês responsável por quebrar o código da máquina *Enigma*, utilizada pelos nazistas para transmitir mensagens secretas na Segunda Guerra.

Combinando o livro de Turing [fig. 609], uma réplica exata da *Enigma* [fig. 609], uma fotografia do matemático correndo (no livro) [fig. 610], um desenho do circuito da *Enigma* (no livro) [fig. 611], um close nos rotores da *Enigma* [fig. 611] e uma fotografia do supercomputador *Colossus* (no livro) [fig. 612], Farocki associa o campo da codificação/decodificação de mensagens com a sua própria técnica de montagem e de escritura fílmica. Ao aparecer em cena, ele tecla na réplica da *Enigma*, escreve caracteres, que a máquina codifica, e reflete que os rotores dessa codificação, assim como as regras de composição serial e as roletas triplas de caça-níqueis (que ele revela terem inspirado *Imagens do mundo e inscrição das guerras*), fornecem um método de montagem propício ao esforço de comparar, desvendar e decifrar a materialidade do mundo. A entrada de Farocki no universo das galerias de arte, cabe notar, indo na contramão dos impulsos de padronização e comercialização que regem os circuitos artísticos em sua dinâmica de produção global, é um balanço estratégico da sua rigorosa atividade de cineasta. Nesse balanço, ele toma posse ensaística da própria obra para afirmar, uma vez mais, seu comprometimento insubmisso, crítico e político, com a decifração do mundo contemporâneo.



Figura 609



Figura 610

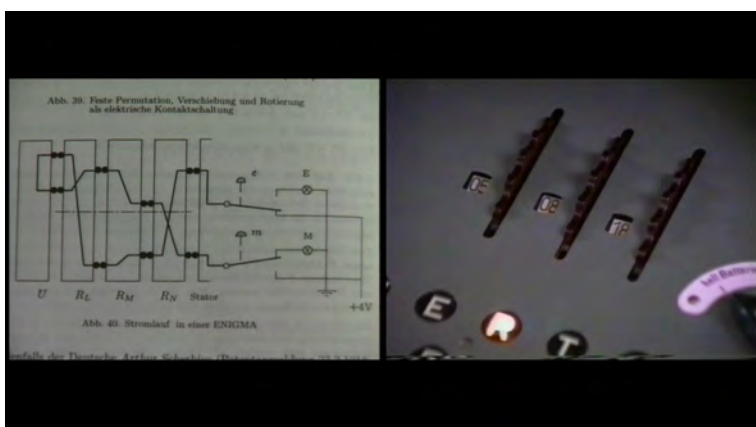


Figura 611

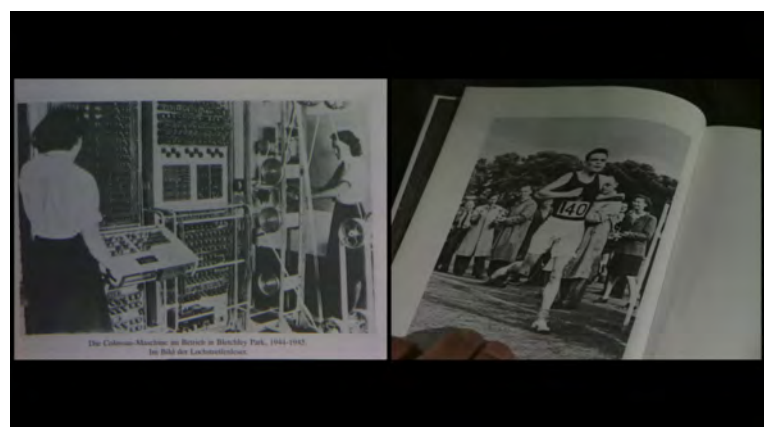


Figura 612

* * *

Com a dinâmica de dois canais de *Interface*, ocorre um acentuamento das possibilidades de influência não imediata entre elementos fílmicos, algo que já estava presente no recurso a intervalos e repetições de *Como se vê* (1986) e *Imagens do mundo e inscrição das guerras* (1988). Comprometido com o enfrentamento das formas narrativas convencionais, Farocki amiúde organizou seus filmes em faixas de sentidos que se cruzam e se afetam à distância, de maneira não linear. Nas obras que se baseiam no princípio da montagem flexível ou das influências transversais, há uma constante renovação dos modos de dissociar e recombinar as imagens do mundo, sem que se perca, com isso, o rigor e o comprometimento político. Fazendo uso de uma multiplicação das telas, Farocki torna manifesta a combinação lateral dos materiais convocados, sem abandonar, contudo, os fundamentos de sua poética ensaística. As

intervenções nos espaços de arte resultam em formas expandidas de ordenação e comparação, estimulando sentidos imprevistos entre as coisas mostradas, engendrando novas perspectivas para o filme enquanto forma que pensa, destinada a enfrentar as imagens do mundo e a lidar com suas condições diversas de existência.

Em algumas obras, a passagem para as galerias pode ser nuançada por meio de uma comparação entre a versão de canal único e a versão instalativa (composta por duas ou mais telas). No tríptico *Olho/máquina*, por exemplo, que precede a realização de *Reconhecer e perseguir*, há quatro diferenças básicas em relação à versão de um único canal: 1) maior quantidade de materiais, pois embora os contextos citados permaneçam similares a *Reconhecer e perseguir*, as versões instalativas trazem amostras mais numerosas; 2) a ordenação da montagem se modifica, resultando em pequenas diferenças argumentativas; 3) na versão instalativa, a narração *over* é substituída por cartelas silenciosas; 4) como apontamos, a tela dupla permite que as imagens apareçam lado a lado, ampliando a variedade de combinações (ainda que a versão de canal único, em alguns momentos, emule a tela dupla). O principal efeito dessas diferenças é que a rede de sentidos articulada, embora composta por ideias e imagens quase idênticas a *Reconhecer e perseguir*, alcança um grau maior de abertura relacional, pois as conexões entre contextos díspares se tornam menos submetidas à ordenação serial do fluxo único. Elas também nos ensinam que o processo de pensamento cinematográfico de Farocki consiste em um exercício contínuo de ensaio e experimentação em torno dos materiais reunidos. Seu método de trabalho, vale lembrar, sem pretender delinear cadeias definitivas de significação, está interessado em deflagrar os *Verbunds* do mundo contemporâneo, isto é, as redes de transferência e conexão entre diferentes esferas de organização social e técnica²⁷².

Vale mencionar, ainda, duas obras que utilizam um número abrangente de telas: *Deep play* (2007), analisada no segundo capítulo, composta por doze telas grandes e sincronizadas para exibir, em diferentes formatos, uma mesma partida de futebol; e *A saída dos operários da fábrica em onze décadas* (2006), uma adaptação e

²⁷² A verdade, sendo mutável, deve ser apreendida na imanência dos movimentos e das relações, apreendidas por diferentes estratégias. Nesse sentido, o diretor realiza uma terceira obra com os materiais de *Olho/máquina* e *Reconhecer e perseguir*. Em *Uma saída* (*Ausweg*, 2005), inspirada na citação brechtiana de que “a guerra sempre encontra uma saída” (da peça *Mãe Coragem*), a montagem delinea, com grande concisão, as vias de transferência tecnológica entre as esferas da guerra e da produção cotidiana de bens de consumo. Nesse conjunto de obras, que fazem parte de uma mesma linha de investigação, o gesto da decifração se volta para os sistemas bélicos, desvelando suas conexões *verbundicas* e históricas com as tecnologias civis de produção e controle.

atualização de *A saída dos operários da fábrica* (1995) para os espaços de arte. Nela, vemos doze monitores pequenos colocados em fila, um ao lado do outro, cada um dedicado a reproduzir em loop um trecho de filme e a sua banda sonora (isolada das demais por meio de fones de ouvidos). Na nova versão, embora a premissa geral permaneça idêntica, surge uma variável importante das transformações históricas do trabalho. O trabalhador industrial, como sugere Hito Steyerl em um artigo de 2009, saiu da fábrica para cair no museu, não apenas um espaço de arquivamento, mas também parte de um circuito de produção global pautado pelos parâmetros hegemônicos do capitalismo tardio (STEYERL, 2009). À parte isso, a articulação em dozes telas resulta em um fator combinatório mais flexível, com uma estrutura espacializada. A depender do fio seguido, ganha força a questão das lutas operárias ou a questão da obsolescência do trabalhador, ao longo da história do progresso, estando ambas presentes nas relações entre as imagens selecionadas.

* * *

Em *Contra-música* (2004), valendo-se do cruzamento entre duas telas e do uso de letreiros meditativos, Farocki decifra o funcionamento *verbundico* da gestão urbana, com suas imagens de controle e monitoramento²⁷³. À maneira do que ocorria em obras anteriores, o local abordado é emblemático na história do capitalismo recente. O filme penetra no coração de Lille, ao norte da França, e mais especificamente no projeto Euralille, uma restauração multimilionária do centro comercial da cidade, projetada pelo badalado arquiteto Rem Koolhaas. Aclamada como modelo de re-organização para outras regiões europeias, a Euralille se liga aos padrões de conectividade exacerbados que informam, por exemplo, as vias

²⁷³ *Gesen-musik* é uma instalação composta por dois canais sincronizados, que aborda a forma e a função das imagens maquinicas nas cidades contemporâneas. Vamos concentrar a análise na versão disponibilizada em um único canal, na qual cada uma das telas da instalação ocupa uma seção de uma única tela. Como afirma o artista, “a cidade, hoje, é tão racionalizada e regulada quanto um processo de produção. Representações da regulação do tráfego de carros, trens ou metrô, representações para determinar a altura da instalação de transmissores de rede móvel, e onde estão os furos da rede. Imagens de termo-câmeras, para detectar a perda de calor em edifícios. E modelos digitais da cidade, que é retratada com menos figuras de prédios ou telhados do que eram usadas no século 19, quando surgiram as cidades industriais planejadas e, entre elas, a aglomeração de Lille. Apesar de seus bulevares, passeios, mercados, passagens e igrejas, essas cidades são desde o princípio máquinas de viver e trabalhar. Eu também quero “refazer” [“remake”] os filmes de cidade, mas com imagens diferentes. Os próprios limites de tempo e de recursos demandam foco em alguns poucos capítulos arquetípicos. Fragmentos ou estudos preliminares.” (Extraído do site do Harun Farocki GbR: <https://www.harunfarocki.de/installations/2000s/2004/counter-music.html>. Acessado em: 2 de dezembro de 2020).

continentais de alta velocidade. Esse novo desenho urbano, motivado pelo declínio da economia industrial e pela supressão de sua estrutura tradicional, marcou a transição da cidade moderna para o contexto pós-moderno, como Farocki avalia dos 14' aos 18' de filme²⁷⁴. Ele mostra representações recentes da Euralille, acompanhadas por registros antigos da atividade têxtil em Lille, indícios de um passado industrial que nos remonta ao escopo de *Como se vê* (1986). Nesse último, a tecelagem surgia como a primeira atividade humana a ser totalmente substituída pela máquina, em uma lógica que desembocaria no surgimento da computação.

Em *Contra-música*, as imagens sintéticas e operativas (destinadas de maneira secundária ao visionamento humano) levaram a cabo a matematização da experiência inaugurada pelo tear de Jacquard. Tomado pela lógica computacional, o tecido *verbundico* da *pólis* contemporânea é guiado por cliques de mouse e condicionamentos algorítmicos. Suas imagens, correndo nas veias da cidade, formam uma partitura silenciosa, que demanda novas formas de análise. Para melhor entender esse fenômeno, Farocki o contrasta com as sinfonias urbanas de Dziga Viertov e Walter Ruttmann, respectivamente *Um homem com uma câmera* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929) e *Berlin – Sinfonia da metrópole* (*Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, 1927). O cinema é tomado, assim, como meio de produção e reprodução da urbe, parente distante dos novos dispositivos tecnológicos que regem o mundo. Por isso, também, o cineasta pode elaborar uma outra legibilidade para as imagens técnicas do presente — uma legibilidade outra, ou uma contra-legibilidade, capaz de examinar o *Verbund* da metrópole a partir do interior, expondo as suas redes.

O recurso a duas telas, ao favorecer a lógica das influências transversais, permite espacializar as ilações argumentativas, fazendo com que os componentes audiovisuais apareçam juntos, em associações racionativas simultâneas. Aos 19', por exemplo, vemos em uma das telas a moça que desperta junto à cidade de São Petersburgo e troca de roupa [fig. 613], uma cena extraída do filme de Viértov, e cujo forte erotismo provém dos cortes operados pelo desenquadramento. Na outra tela, em paralelo, há o olhar impessoal do controlador que, desinvestido de desejo e de flexão dramática, monitora a distância o movimento das linhas do TGV (*train à grande vitesse* ou trem-bala) [fig. 614]. No letreiro, lemos que tanto Ruttmann quanto Viértov

²⁷⁴ Como afirma Christa Blumlinger, “a cidade de Lille para Farocki é uma espécie de paradigma da transição da era industrial das massas e da produção para a era pós-industrial dos dados e serviços” (BLUMLINGER, 2009, p. 102).

dramatizam os meios de transporte, mas esse drama requer ação individualizada, movimento e desejo. É o impulso de tomar o trem, de mirar os transeuntes ou de conhecer o mundo de perto, algo que se perde quando a tarefa humana se reduz à observação remota e à repetição de cliques do mouse. Esse espectador “preguiçoso”, que teve seu trabalho reduzido ou até mesmo abolido (como sugere um letreiro), será comparado, instantes depois, ao operário da fábrica de tecidos, chamando atenção, novamente, para a passagem da era industrial à eletrônica.



Figura 613



Figura 614



Figura 615



Figura 616

Em uma das telas, portanto, mediada pela errância do homem com uma câmara na metrópole moderna, vemos a mulher que se levanta para tomar o bonde; na outra, mediada pelo monitoramento automático da câmera de vídeo, temos o ardiloso enlace entre a visão das máquinas e o olhar humano. Os dois registros são intercalados, ao final da sequência, com um modelo digital do trem, uma floresta gerada por computação gráfica [fig. 615 e 616], uma animação propagandística de uma mulher dançando, e um menino cujo sono é monitorado. O cotejo desses materiais, no escopo de *Contra-música*, vem sublinhar de que modo as relações urbanas da atualidade ganharam uma nova e intrincada configuração, modificadas pelo avanço das imagens técnicas²⁷⁵.

A comparação com as sinfonias urbanas tradicionais se repete em outros momentos do ensaio, fomentando giros de sentido crítico em torno das urbes

²⁷⁵ Como caracteriza Paul Virilio: “Se a abertura das portas da cidade murada estava antes ligada à alternância entre o dia e a noite, devemos observar que, a partir do momento em que abrimos não somente a janela como também a televisão, o dia modificou-se: ao dia solar da astronomia, ao dia incerto da luz de velas e iluminação elétrica acrescenta-se agora um *falso dia eletrônico*, cujo calendário é composto apenas por “comutações” de informações sem qualquer relação com o tempo real. *Ao tempo que passa* da cronologia e da história sucede, portanto, um tempo que *se expõe* instantaneamente. Na tela de um terminal, a duração transforma-se em “*suporte-superfície*” de inscrição, literalmente ou ainda cinematicamente: *o tempo constitui superfície*” (VIRILIO, 1993, p. 11).

contemporâneas. Aos 5', Farocki coloca em relação: 1) os diagramas metroviários da cidade de Lille [fig. 617 e 618]; 2) um trem-bala representado por imagens sintéticas [fig. 619]; e 3) os trens filmados por Ruttman e Viértov. Para saber quando o trem chegará, o homem da década de 1920 precisa encostar a orelha nos trilhos [fig. 620], interagindo corporalmente com a cidade, enquanto o operador da era eletrônica da informação, sentado na sala de controle do transporte urbano, só precisa analisar os mapas na tela do computador. Nos filmes de Viértov e Ruttmann, os cinegrafistas precisavam sair às ruas para captar materiais, enquanto Farocki, assumindo uma consciência crítica quanto às condições modificadas de sua arte, convoca imagens não filmadas por ele. Aos 6', uma sucessão de receptores de satélites instalados nas casas contemporâneas cria um contraponto entre o homem que precisava se aventurar no mundo, para ver e produzir imagens, e o homem que as recebe comodamente, pré-fabricadas, mediante o pagamento de uma taxa mensal.



Figura 617

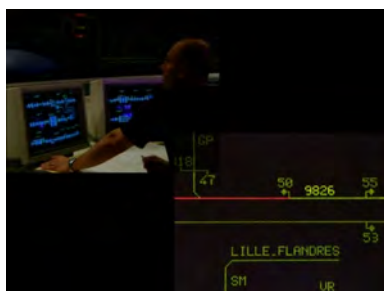


Figura 618



Figura 619



Figura 620

Viértov e Ruttmann, cabe lembrar, sustentavam uma crença significativa na capacidade do cinema para apreender, em sua matéria visual, os entrelaçamentos dinâmicos da vida moderna, com seus ápices de velocidade, vertigem e repetição. Farocki parte de uma situação quase oposta, uma vez que, na ordem de sentidos da metrópole contemporânea, o cinema fez proliferar sistemas automatizados, que mais restringem do que libertam os movimentos do corpo e da visão²⁷⁶. Os três trazem, em comum, a tentativa de conhecer a cidade pelos seus movimentos, mas, no caso

²⁷⁶ Farocki “busca menos aplicar o gênero da sinfonia urbana à cidade pós-industrial do que levantar a questão da aplicabilidade do gênero hoje.” (COWAN, 2008: 75)

farockiano, a zona de sondagem é mais recôndita²⁷⁷. Sua tarefa, ao penetrar na *pólis* contemporânea e contemplar suas imagens, consiste em deslocar os paradigmas que orientam a apreensão delas pelo cinema, desejoso de decifrar seus fluxos internos e recompor suas sinfonias inaudíveis.

* * *

Não obstante o formato mais flexível de organização das imagens e dos sons, distribuídos entre duas telas, *Interface* e *Contra-música* apresentam um fluxo nítido de condução argumentativa. Outra instalação desse tipo é *A prata e a cruz* (*The silver and the cross*, 2010), encomendada para a exposição *Principio Potosí*, do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía em Madrid. Com base em vinte e duas pinturas oriundas do período colonial, alguns artistas contemporâneos foram convidados a formular “respostas” ou “comentários”. Farocki abordou o quadro *Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí* (1758), de Gaspar Miguel de Berrio, uma tela monumental, em formato panorâmico, que oferece uma representação da vida e do trabalho na cidade boliviana de Potosí.

À maneira dos demais artistas comissionados, Farocki fez uma obra que abordava o tema da exposição, a história problemática de uma das minas de prata mais ricas do mundo²⁷⁸. *A cruz e a prata* é um filme de dupla projeção, com duas telas quadradas unidas lateralmente, formando uma superfície larga que se divide horizontalmente em duas seções. Cada uma delas veicula um conjunto específico de imagens, mostrando ora fotografias ou planos fixos do presente de Potosí, ora *close-ups* que ampliam elementos da pintura. Farocki isola determinados signos e os submete, na alternância das duas áreas de projeção, a um movimento arguto de análise

²⁷⁷ Como afirma Christa Blümlinger (2009, p. 103): “As imagens das câmeras de vigilância atuais mostram, primariamente, espaços que Marc Augé chamou de ‘não-lugares’ ou ‘lugares anônimos’, por exemplo, ‘instalações necessárias para a locomoção acelerada de lugares e pessoas (autopistas, interseções de rodovias, estações, aeroportos, salas de espera)’, mas, igualmente, os próprios meios de transporte, ou os shoppings e parques de diversão. As imagens videográficas com a marca do digital mostram espaços que não integram os velhos lugares, os ‘lugares de memória’, que possuem localizações distintas. Elas corporificam o controle da identidade que, paradoxalmente, acompanha uma visita a lugares anônimos, mas também o excesso de tempo, eventos e espaços no mundo contemporâneo, que Augé analisa como figuras da ‘supermodernidade’”.

²⁷⁸ Como afirma Nora M. Alter (2018, p. 300): “Farocki, como os demais artistas selecionados para participar, fez uma obra que abordava o tema da exposição, a história problemática de uma das minas de prata mais ricas do mundo. Os artistas e curadores envolvidos no projeto viajaram para a Bolívia, a fim de conduzirem pesquisas extensivas. Tomado em conjunto, o projeto curatorial e instalativo constitui um grande ensaio, composto de múltiplos estilhaços e fragmentos”.

iconográfica. Emergem associações dialéticas que, ultrapassando o escopo particular de cada seção, deslindam fatores históricos e sociais que restavam imperceptíveis no plano geral da pintura²⁷⁹. Contando com uma voz *over* feminina, que mescla uma tonalidade descritiva a elementos de ordem poética ou sociológica, *A prata e a cruz* realiza um movimento de re-contextualização e deslocamento da pintura²⁸⁰.

No momento de sua gênese, a pintura de Berrio reflete um esforço para capturar 250 anos de história colonial, enquanto o filme de Farocki, produzido 250 anos depois, busca decifrar os elementos pictóricos e articular, com eles, uma outra esfera de consciência²⁸¹. Reiterando sua disposição marxista, o cineasta atenta para a lógica de acumulação primitiva que fundamenta as relações capitalistas da mineração em Potosí. Ao mesmo tempo, ele relaciona esse esquema econômico à violência colonial e à exploração social, que resultaram no genocídio quase completo das populações locais. Para introduzir essa questão, o início do filme mostra um *close-up* na cruz vermelha no cume da montanha de Cerro Rico, e um *close-up* na rachadura da montanha [fig. 621 e 622]. A voz *over* afirma que os conquistadores espanhóis trouxeram a cruz e levaram a prata, e nesse processo quase exterminaram a população indígena. Farocki recorta e reconstrói o quadro, filmicamente, acompanhando as figuras da pintura (trabalhadores, artesãos, nobres, padres, casas, igrejas, aquedutos etc.) e destacando, entre elas, sentidos que passariam despercebidos. Ele refaz a superfície da pintura como o microcosmo de um sistema mundial baseado na lógica capitalista da acumulação. Escavando, nas imagens, os mecanismos da sociedade capitalista, expõe o poder que era exercido pelo controle dos meios de produção e pelo empreendimento colonial em Potosí. A aproximação da câmera torna visível cada detalhe: vemos indígenas subindo a montanha para extrair prata, fundindo o metal nas guairas, recebendo o salário na cidade, gastando o dinheiro no mercado ou nas bancas que vendem velas, e levando essas últimas acesas até a capela.

²⁷⁹ De acordo com Alter (2018), “Farocki examinou cada centímetro quadrado da pintura, de maneira meticulosa, operando uma análise iconográfica elaborada, a fim de expor aquilo que não é mostrado”.

²⁸⁰ Na versão original, cabe dizer, que difere da versão portuguesa que pudemos assistir, a voz *over* pertence a Cynthia Beatt, que havia sido a narradora de *Imagens do mundo e inscrição das guerras*, 22 anos antes. Para Alter, essa escolha de Farocki revela uma atitude similar entre as duas obras, que diria respeito ao ímpeto de examinar os elementos im/perceptíveis que residem nas margens do campo de visão — ou logo atrás dele (ALTER, 2018, p. 302).

²⁸¹ Alter (2018, p. 301) afirma que “Farocki produziu, 500 anos depois, uma história audiovisual que recoloca os ‘perdedores da história’ na esfera da consciência”.



Figura 621



Figura 622

Vemos, também, a procissão de pessoas montadas a cavalo até o reservatório que direciona água para a cidade [fig. 623 e 624], ligando os engenhos para processar o minério de prata [fig. 625]. Essa articulação dos detalhes da pintura engendra uma outra declaração incisiva da voz *over*, aos 5', segundo a qual o simples roubo da mina de prata pelos espanhóis foi substituído por um sistema de gestão da vida mais palatável, que dissimula a brutalidade das relações coloniais: “agora é a ciência, o comércio mundial e o capital, em vez do simples roubo”, é o que ouvimos, em consonância com outras problematizações, na filmografia de Farocki, da técnica, da linguagem e dos modos de representação do mundo. Aos 7', a Igreja Latina também é incluída na equação [fig. 626], de maneira ambígua, pois enquanto alguns clérigos lamentavam individualmente a exploração dos trabalhadores indígenas, a instituição os explorava e cobrava taxas elevadas para tratamentos médicos ou funerais. Farocki chama atenção, também, para a injusta composição e distribuição espacial da cidade: os melhores edifícios, mais centralizados, eram habitados pelas classes dominantes (ricos, donos de minas, clero, administradores coloniais), os edifícios médios pelos artesãos e comerciantes, e os mais precários, às margens da cidade, pela classe trabalhadora. Por fim, ele indica que uma menor dignidade representativa é conferida aos trabalhadores indígenas, figuras indiferenciadas, sem traços nítidos e sem distinção, se comparados a outros personagens do quadro — justamente os personagens que não trabalham nas minas, nobres, padres e serviçais.

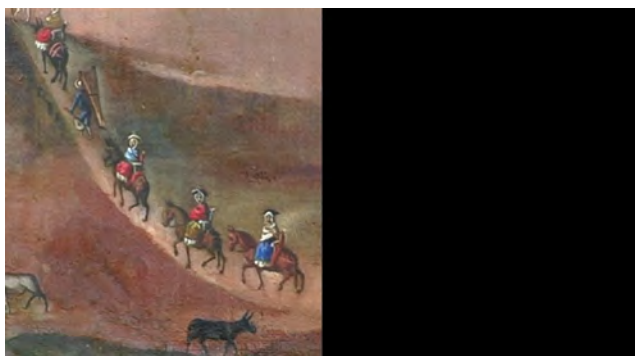


Figura 623



Figura 624



Figura 625



Figura 626

Destroçados pela injusta distribuição material e sensível do mundo colonial, submetidos à necropolítica imposta pela metrópole, as populações indígenas e os trabalhadores escravos adquirem, na reflexão de Farocki, um tipo de sobrevivência provisória no circuito das visibilidades. Se o sofrimento desses sujeitos parece, à primeira vista, ausente da representação de Berrío (submetida à autoridade da coroa espanhola), a montagem de Farocki se esforça por revisitar a imagem, trazendo à tona indícios marcantes da violência colonial²⁸². Cabe incluir, nesse sentido, uma ressalva importante que nos chega da pesquisadora Yanet Matos (MATOS, GILLONE, 2020). No seu exame do quadro, Farocki aponta a inexistência de qualquer representação da opressão exercida sobre os povos indígenas, bem como da sua resistência, defesa ou renovação. Mas ele perde de vista pelo menos um elemento importante, aos 3': a cena que ele designa como uma disputa entre os participantes da procissão consiste, antes, no chamado *tinku*, uma prática ritual que expressa a resistência e a luta da população andina (DROGUETT, DROGUETT, 2015). A insuficiência da suspeição epistêmica, portanto, faz com que alguns dos comentários *over* de *A prata e a cruz* corram o risco

²⁸² Além disso, reforçando uma postura de suspeita em relação à razão instrumental, presente em obras precedentes, o cineasta chama atenção para o fato de que os filósofos iluministas, comprometidos com a exaltação do homem, não se posicionaram contra a escravidão e o tráfico de escravos.

de simplificar ou reduzir aspectos da pintura analisada, ainda que não se perca, com isso, o valor de decifração e análise da reflexão, em sua crítica ao capitalismo.

Ao final do filme, conclamando a necessidade de novos métodos para a análise de imagens, capazes de escavar aspectos materialistas que subjazem à superfície figurativa, a voz *over* traz como referência a arqueologia, que consegue determinar, a partir dos corpos de pessoas mortas há muitos séculos, se elas dispunham de alimentação suficiente ou sofriam de penúria. Além de apontar para uma conexão entre campos de conhecimento distintos, em torno da construção de um entendimento aprimorado sobre a sociedade e a história, essa declaração reforça o comprometimento do cineasta em examinar criticamente as imagens do mundo, buscando métodos que tragam à tona elementos imperceptíveis ou latentes no escopo da representação. Como nas demais obras que realizou, Farocki encontra um equilíbrio narrativo sutil, capaz de preservar a coerência da argumentação e, ao mesmo tempo, manter um intervalo aberto para o engajamento ativo do espectador²⁸³.

* * *

Ao mesmo tempo, como dissemos, em que Farocki se vale dos espaços de arte para dar prosseguimento às suas investigações, sem perder o posicionamento crítico consistente e autônomo, as formas e os materiais de suas obras se transformam, ao ritmo da evolução tecnológica dos dispositivos imagéticos. Em *Olho/máquina*, ele avalia a função das imagens operativas na gestão da guerra e da vida cotidiana; em *Contra-música*, as operações das máquinas no tecido urbano, baseadas na detecção imagética; em *Deep play*, a utilização das tecnologias digitais nos esquemas televisivos de representação futebolística; em *Jogos sérios*, as configurações gráficas dos aplicativos de treinamento e terapia do exército. Na tetralogia *Paralelo* (2014), composta por quatro episódios em tela dupla, o cineasta reflete sobre aspectos da representação digital na história dos videogames. Cada uma das partes propõe meditações peculiares sobre a natureza dos universos computacionais, examinando seus principais parâmetros de construção e interrogando as tendências recorrentes que regem a evolução dos jogos.

²⁸³ Como sugere novamente Alter, “a crítica política de *A prata e a cruz* emerge na interação das imagens das duas telas e na inserção regular de telas pretas, que dão ao espectador tempo para pausar, pensar e contemplar a mensagem transmitida pelo comentário” (ALTER, 2018, p. 302).



Figura 627



Figura 628



Figura 629

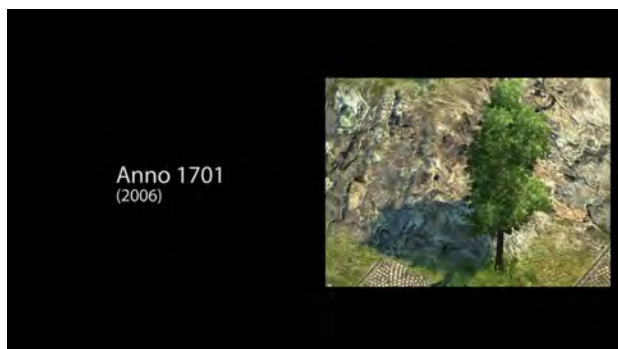


Figura 630



Figura 631



Figura 632

Na primeira das partes, *Paralelo I*, acompanhamos a transformação de elementos específicos da computação gráfica na história das tecnologias eletrônicas. As primeiras árvores digitais, construídas com linhas bidimensionais na horizontal ou vertical, foram progressivamente adquirindo maiores detalhes, passando a ser desenhadas por pixels quadriculados [fig. 627 a 630]. Essas plantas computacionais, todavia, nos casos mostrados por Farocki, eram componentes acessórios do cenário, desprovidas de função efetiva ou de interatividade real na narrativa dos jogos. Tal situação logo se altera: em um jogo como *Archipelagos* (1989), as árvores não apenas possuem movimentos, como também controlam o acesso aos quadrados do terreno. O que se acentua, a partir de então, é o investimento na vegetação enquanto instância de *ambientação* do jogo, resultando em formas de representação mais realistas, com

contornos finos e maior gradação de cores. As árvores, que eram antes elementos isolados ou decorativos, passam a compor setores mais amplos, bosques ou florestas que são percorridos por animais ou que fornecem matéria-prima para usufruto dos personagens humanos [fig. 631]. Em *Anno 1701* (2006), enfim, as folhas se movem com sutileza, ao ritmo do vento, os pássaros voam pelos espaços, os cenários são dotados de ramos e folhagens, que podem ser explorados em detalhes pela câmera virtual do jogo [fig. 632].

Em 30 anos, resume a narração *over*, saltamos do desenho de palito das árvores para uma imagem hiperrealista, que mal pode ser distinguida da reprodução fotográfica ou cinematográfica. Mais ainda, o mundo da representação é submetido, cada vez mais, a um impulso amplo de simulação, como se o fundamental dos jogos fosse não a narrativa ou a ação, mas a experiência total do ambiente digital. Como ironiza a voz *over*, estamos diante de um novo tipo de construtivismo, dado que o mundo inteiro é forjado computacionalmente, por meio da acumulação dos mais ínfimos detalhes. Os jogos, Farocki nos leva a pensar, tornam-se laboratórios contemporâneos de estudo e experimentação visual, nos quais a ciência da computação gráfica, movida pelo ideal de recriação absoluta do mundo e de substituição dos sentidos humanos, testa os limites midiáticos de sua aptidão mimética. Com o recurso da tela dupla, os detalhes extraídos de jogos digitais — como o movimento do vento no gramado e as árvores que mal podem ser discernidas das reais — são combinados a materiais variados, como registros cinematográficos, modelos bidimensionais de animações 3D e outros modelos digitais. Na comparação lado a lado entre a grama cinematográfica e a grama digitalmente recriada, fica nítido que a segunda tem cores ainda mais vivas do que a primeira.

Outra vez, Farocki se vale dos dois canais para combinar os elementos de maneira aberta, sem fechamentos enfáticos, incitando o aparecimento de sentidos novos e possibilidades de entendimento diversas. Na alternância das telas, a montagem se vale de dois princípios básicos, um para valorizar o cotejo simultâneo dos elementos mostrados, e outro para realçar uma linha histórica na evolução da computação gráfica. Em vários momentos, uma das telas é apagada, dando destaque a uma única imagem e sublinhando seus aspectos constitutivos. O mero encadeamento das imagens talvez bastasse para traçar uma evolução linear dos jogos digitais rumo à tendência do hiperrealismo, mas as operações cinematográficas de Farocki trazem nexos transversais, elos imprevistos que complexificam a reflexão. A problemática

central dessa primeira parte, em suma, é a “superação” da reprodução fotográfica pela imagem digital: na sua busca por modos de mimetizar e substituir o real, a primeira coloca em xeque o realismo concreto da segunda, realismo esse que serve de base para o próprio cinema. A fronteira entre a captação fotográfica e a simulação se torna indiscernível e, como sugere a narração, as comparações visuais dos games, inicialmente baseadas em formas simbólicas, alcançam e ultrapassam o realismo cinematográfico, efetuando uma passagem da abstração ao concretismo²⁸⁴. Em torno desse eixo, surgem nuances e questões que não se limitam ao escopo isolado de cada material nem à progressão linear das representações particulares, mas se multiplicam em uma vasta rede de relações.

Após o exame inicial das árvores, Farocki aborda a visualização gráfica de outros elementos digitais nos jogos: primeiro o fogo e a fumaça, depois os variados tipos de água. De novo, acompanhamos a vocação cada vez mais realista de recriação desses componentes, que adquirem atributos complexos de transparência, coloração, mecanismo cinético e luminosidade. Ademais, *Paralelo* se esforça por reinserir as imagens dos games em um fluxo mais vasto de representações (digitais ou não), a fim de ampliar os critérios de compreensão e análise das tecnologias visuais contemporâneas. A inserção de comentários *over*, ao estabelecer associações e deslocamentos imprevistos entre esferas distintas, propicia uma posição de distanciamento crítico que coloca a estética computacional em perspectiva, seja no tocante aos seus desenvolvimentos internos ou aos nexos com outros elementos sensíveis. Em dado momento, ouvimos que os objetos no passado só podiam ser feito com o uso de quadrados (pixels), da mesma maneira que os antigos egípcios só podiam desenhar as pessoas de perfil. Nessa junção insólita entre os jogos de computador e a arte egípcia, Farocki promove um vazamento de fronteiras, de modo que as representações digitais podem ser situadas, também, em uma história pregressa das transformações técnicas e estilísticas da imagem ao longo do tempo.

A arte egípcia, todavia, não é simplesmente um antecessor ou ponto de referência para os *games*, ela serve também como campo discordante ou ponto de bifurcação remota, vereda *paralela* de uma origem comum. Mais do que uma tradição

²⁸⁴ Se isso evidencia um deslocamento no qual grande parte do investimento dos construtores de jogos passa a ser a simulação de um universo autônomo, é preciso reconhecer que foi o próprio modelo de jogo que mudou. Não se trata mais de uma atividade disposta, de maneira circunscrita, a determinados limites de tempo e espaço, uma definição próxima à de Huizinga (2000), por exemplo, mas sim de uma expansão voraz do imaginário que busca, cada vez mais, ocultar ou suplantir suas divisas.

artística delimitada por moldes estritos ou uma abertura heterodoxa da tradição (para abrigar as novas mídias), haveria um ritmo de transferência e disputa entre campos imagéticos distintos, sendo que a história de uma determinada forma midiática, como sugere a narração, pode fundamentar o desenvolvimento de um tipo distinto de imagem: pintura — cinema/fotografia — imagens de computador. A proposta de *Paralelo* não é delinear uma linha de progressão de uma esfera a outra, como se a pintura evoluísse para a fotografia e essa para as imagens computacionais; nem violentar a história das artes figurativas para dizer que os produtos recentes das mídias de massa fazem parte da tradição egípcia. O que encontramos, antes, é a tentativa paciente de situar os jogos digitais em uma espécie de *Verbund* das formas, um circuito de operações midiáticas que reconfiguram, continuamente, os diferentes campos de produção e reprodução da imagem.

Os criadores das imagens computacionais, como sugere a narração, não precisaram esperar por milhares de anos até uma espécie de Renascença, pois desde o princípio as imagens estiveram associadas ao trabalho de muitos técnicos e cientistas. Essa questão, com efeito, está presente em toda a filmografia de Farocki: em *Como se vê*, os avanços da construção civil são inseparáveis das armas mecanizadas e das representações computacionais; em *Imagens do mundo...*, a simulação do movimento das ondas está associada às operações automatizadas da visão. Também em *Paralelo*, encontramos imagens que enfatizam o cálculo numérico (amostras digitais com diagramas, gráficos, eixos e vetores de movimentos). Além disso, em uma sequência que retoma o motivo da simulação da natureza (as ondas, presentes em *Imagens do mundo...*), vemos um programador de jogos trabalhando para modelar as nuvens e distribuí-las no céu artificial.



Figura 633



Figura 634

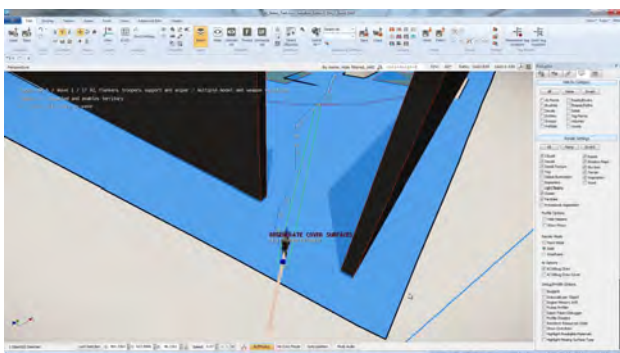


Figura 635



Figura 636



Figura 637



Figura 638



Figura 639

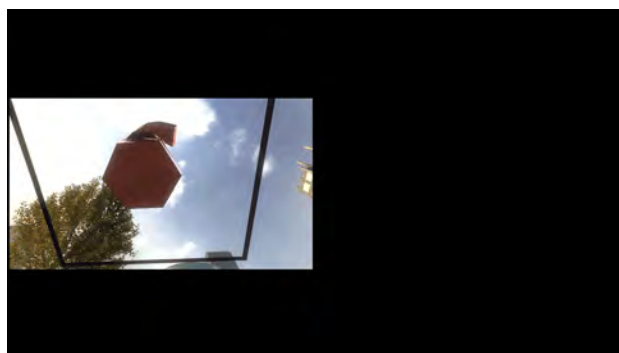


Figura 640

As partes subsequentes, *Paralelo II*, *III* e *IV*, investigam aspectos mais delimitados das imagens sintéticas, ressaltando, por vezes, os vínculos dos videogames com os gêneros do cinema, como o faroeste. A questão da simulação digital, assim, não se reduz à verossimilhança e ao efeito de realidade, ainda que esses aspectos dominem grande parte dos investimentos nos jogos. *Paralelo II*, focado na espacialidade das representações computacionais, começa com um trecho de *Minecraft*, jogo de 2009 que “retrocede” no quesito realismo, uma vez que o mundo é arquitetado com blocos quadrados, à maneira de pixels gigantes. Farocki demonstra que no circuito de simulação desse jogo, o mundo representado se expande

infinitamente para atender às expectativas de quem joga²⁸⁵ [fig. 633 a 637]. Além de *Minecraft*, ele convoca um jogo de faroeste (*Red Dead*), um de ação/simulação (*GTA IV* e/ou *V*), um de simulação de voo (aparentemente *Battlefield 3*) e um de skate (*SKATE 3*). Para cada um, Farocki desenvolve um método “experimental” de apropriação das imagens, com “desvios” críticos no mecanismo de jogabilidade dos *games*²⁸⁶. Ele os utiliza a contrapelo, questionando os limites instituídos, detectando falhas, sublinhando lacunas, e decifrando seus modos de funcionamento. Fica patente um duplo impulso dos jogos, nas fronteiras do espaço: 1) a tendência a “esconder” os limites do cenário, com muros invisíveis, cuja transgressão é punida com a morte do personagem ou a perda do controle; e 2) em complemento ao primeiro, a tentativa de preencher as necessidades de quem joga para garantir o máximo de plenitude na experiência (ou de alienação do mundo “real”). Embora esses dois princípios pareçam, em alguma medida, contraditórios, eles operam em conjunto para reter o jogador em estado de imersão, reforçando a tendência dos mundos digitais ao realismo e à simulação.

Em *Paralelo III*, Farocki aprofunda algumas das limitações e abstrações dos modelos de espaço-tempo dos jogos: no início, vemos como é possível entrar e sair de um evento (no caso, um tiroteio violento), com um simples comando. A câmera virtual, usada novamente como ferramenta experimental para decifrar as superfícies dos jogos digitais, faz um imenso movimento de *zoom out* em relação ao centro do tiroteio. Ela evidencia, assim, que a cidade representada vai se tornando incompleta e vazia quando nos afastamos do foco da ação, e também que para além dos limites do cenário, existe um fundo falso. O mundo termina, como em um tabuleiro, sugere a narração [fig. 638]. Outras falhas ou incongruências são examinadas, como o fato dos corpos atravessarem as folhas, e as estátuas maciças serem ocas por dentro [fig. 639 e 640]. “Os objetos não têm existência para além de si mesmos. [...] Cada uma de suas

²⁸⁵ A tela não é centrípeta nem centrífuga — para remeter a um outro texto de Bazin (2014b) — ela se tornou infinitiva. O jogador está permanentemente no centro do universo, tal qual uma criança que faz uma longa viagem de trem ou carro, segundo a narração, tem a sensação de que “tudo o que passa [na tela] foi colocado ali somente para mim, surgindo do vazio e desaparecendo de novo, em direção ao vazio”.

²⁸⁶ Jogabilidade é um termo utilizado pela indústria de jogos e pelos programadores para se referirem às experiências oferecidas ao jogador na sua interação com o sistema do jogo: o conjunto de suas regras, a conexão do jogador com o universo representado, os desafios e as maneiras de abordá-los, o enredo definido e as possibilidades de tomar decisões dentro dele etc.

características deve ser especificamente construída”²⁸⁷.

Em *Paralelo IV*, a questão principal é o modo de ser dos personagens dentro dos jogos, em particular dos figurantes, cujos perfis de programação tendem a ser menos completos. A narração informa que o herói é lançado subitamente nesse mundo, enquanto vemos diferentes protagonistas parados, sem propósito, no meio do cenário. “O herói não tem pais nem professores; ele precisa aprender por si mesmo quais regras são válidas. Ele se aproxima das pessoas”. Tem início, então, uma série de experimentações, que testam as fronteiras entre as pessoas representadas em diferentes cenas ou situações dos jogos. Elas colocam à prova as reações das pessoas quando são empurradas, agredidas ou ameaçadas; quando têm seus caminhos obstruídos; quando são pressionadas ou atacadas [fig. 641 e 642]. O que salta aos olhos é a repetição irreal de um determinado comando, previsto na programação do jogo, ou a limitação na liberdade humana (em sua representação digital), quando cada comportamento é orientado por um código computacional.



Figura 641



Figura 642

Na fatura geral, *Paralelo* traz um trabalho notável de pesquisa e análise de um universo raramente explorado no campo cinematográfico. Ao examinar os jogos a

²⁸⁷ Como afirma Erika Balsom, ressaltando um lado lúdico e de experimentação “Nem tudo é sobre a perda: este é um mundo de espaço acionável, aberto ao controle e à manipulação do jogador, pelo menos dentro dos parâmetros estabelecidos pelo jogo. Torna-se muito claro ao longo de *Paralelo* que, para Farocki, o prazer e o interesse nos jogos encontra-se na exploração do mundo e de seus limites, de preferência a qualquer narrativa ou objetivo. Isso fica especialmente visível nos últimos capítulos de *Paralelo*, que sondam as limitações, fracassos e falhas desses mundos dos games. Por um lado, serve para inflar suas promessas de expansividade e liberdade. Por outro, contudo, ao desvencilhar elementos do jogo orientados a transmitir a progressão para, ao contrário, comemorar defeitos aparentes ou falhas, Farocki encontra oportunidades inesperadas para o jogar dentro do jogo, momentos lúdicos que residem dentro e ao lado de não importa qual narrativa esteja em andamento” (BALSOM, FAROCKI, 2019, p. 106).

contrapelo e arrancar, deles, elementos específicos, Farocki opera uma elaboração crítica que delineia novas camadas de sentido. Nessa decifração peculiar da representação digital, o que vem à tona é a relação estabelecida pelos *games* com o mundo “real”. No desfecho do primeiro episódio, quando a narração afirma que as imagens computacionais assumirão, talvez, as funções do cinema, libertando o cinema para outras tarefas, trata-se de uma referência ao mais importante pensador do realismo cinematográfico, André Bazin, para quem a fotografia teria libertado as artes plásticas de sua obsessão pela verossimilhança (BAZIN, 2014a). O movimento de Farocki, contudo, contém um germe sutil de traição, estando longe de exaltar o potencial da imagem sintética. Nesse que é seu último filme, ele mantém vivo o caráter crítico e insubmisso que caracteriza o conjunto da sua obra, propiciando um enfrentamento dos códigos de programação e de suas fantasias, fundadas em princípios de racionalidade e controle similares àqueles que foram examinados em outros filmes, mas que são mobilizados, desta feita, em um *Verbund* específico, cujo poder de abstração é particularmente forte. Esgarçando as fronteiras do mundo visível, em seus novos circuitos técnicos e midiáticos, abrindo espaço para o pensamento e a reflexão contestadora, Farocki aumenta o nosso entendimento sobre os padrões de representação que informam as práticas da imagem na atualidade.

5. Considerações finais

Quando esta pesquisa começou a ser gestada, a hipótese de trabalho, lançada com propósitos heurístico, era que o cinema de Farocki se prestava a enfrentar, de maneira persistente e continuada, alguns dos principais aspectos das mídias de massa, em sua presença marcante nas sociedades industriais e pós-industriais da segunda metade do século XX. Parecia-nos que os filmes e as instalações do artista, guiados por um princípio crítico insubmisso, que tem na montagem seu principal operador, atacavam os processos e os efeitos de visão das máquinas responsáveis pela conformação do olhar do espectador, bem como pela incessante proliferação de imagens que, disseminadas no cotidiano, alcançam os mais variados domínios e instituições sociais: o trabalho nas fábricas e nas empresas; a organização dos transportes urbanos; as formas de consumo e lazer; o treinamento de funcionários, vendedores e soldados (dentre outros). Ademais, a pesquisa almejava examinar o manejo habilidoso do cineasta alemão de materiais e processos imagéticos insólitos, dotados de uma margem estreita de inteligibilidade. A partir dos meios específicos do cinema, ele construiu um campo de legibilidade consistente para as câmeras de vigilância, os simuladores digitais, as gravações de drones, os videogames e as imagens robóticas, dentre outras categorias visuais.

O estudo adivinhava, talvez, a importância crescente que Farocki veio a adquirir no panorama brasileiro, em um período no qual se multiplicaram — e continuam a se multiplicar — os trabalhos e eventos que convocam sua obra. Desde então, os materiais ligados à atividade do cineasta (como fontes bibliográficas e filmes) se ampliaram significativamente, graças ao esforço fundamental de alguns pesquisadores e estudiosos. Ainda assim, se considerarmos o vasto repertório das obras do cineasta, muita coisa permanecia desconhecida ou pouco explorada no Brasil até o momento, e nós fomos mesmo surpreendidos pelas descobertas que fizemos, já com o percurso de pesquisa avançado.

“Tudo em que estamos pensando durante um trabalho no qual estamos imersos deve ser-lhe incorporado a qualquer preço”, escreveu Walter Benjamin (2019, p. 759) no convoluto “N, 1, 3” de sua obra inacabada das *Passagens*. Tomando essa citação de Benjamin como emblema, nos arriscamos a redesenhar esta pesquisa em mais de uma ocasião, com o intuito de integrar novas peças, sobretudo textos críticos e filmes

que até então desconhecíamos. Junto a eles, chegaram elementos que aprimoraram a nossa visão da obra de Farocki, nos desafiando a adensar sua conceituação e a estabelecer estratégias de exame mais meticulosas. A conclusão da tese, portanto, é o giro final de um movimento epistêmico que nos permitiu apreender o objeto estudado em sua condição plural e multifacetada, e ao mesmo tempo dotada de grande coerência interna. Assim como nos filmes-ensaio do cineasta, em que os temas e motivos singulares se associam em uma intrincada trama de meditação, abrindo outras interpretações para aquilo que vemos, o conjunto de sua obra nos permitiu encontrar uma vasta gama de perspectivas que se unificam, em diferentes graus, na tarefa insubmissa e continuada de compreensão crítica do presente.

Algo que fica nítido nos filmes de Farocki é a sua vocação para o pensamento filosófico e para o diálogo com noções teóricas abrangentes, que se estendem do marxismo à cibernética. Em muitos estudos, esse aspecto desperta um fascínio pela dimensão conceitual que, a despeito da agudeza e da pertinência que possam apresentar, ou mesmo da fecundidade de suas formulações especulativas, acabam por perder de vista a especificidade das formas e dos procedimentos cinematográficos utilizados por Farocki. Com o desejo de resistir a esse tipo de atração, tomamos uma direção diferente, assumindo como foco os processos de criação e os procedimentos expressivos utilizados pelo cineasta ao longo de sua filmografia, ainda que sem perder de vista a mediação constante entre seus filmes e as teorizações de alguns estudiosos das tecnologias e das mídias, no âmbito da modernidade técnica, como Benjamin, Adorno, Kittler e Flusser.

Um primeiro ponto decisivo, que demandou uma reconfiguração significativa dos esforços de pesquisa empenhados até então, foi o deslindamento das atividades do diretor na década de 1960. Tal aspecto somente se tornou suficientemente claro a partir da descoberta gradual de textos e filmes que nos permitiram situar Farocki no cenário da DFFB, como participante ativo da militância estudantil em Berlim Ocidental. Muitos desses materiais só se tornaram disponíveis para a pesquisa numa etapa relativamente avançada de desenvolvimento, enquanto alguns artigos e livros importantes apenas foram publicados recentemente. Eles nos permitiram divisar um artista cuja trajetória no cinema se inicia em franca associação com lutas políticas muito concretas, e o passo seguinte foi compreender que, mesmo em seus trabalhos mais especulativos, Farocki parte de um engajamento muito tangível com seu meio de atuação e com a materialidade do mundo em que ele se inscreve.

Seria equivocado desconsiderar a importância dessas primeiras experiências de Farocki, com o trabalho político nas ruas e nas fábricas, se queremos entender não só a gênese, como também a permanência de certos expedientes e certas preocupações que animam seu cinema. Sem a descoberta de tais materiais, talvez, teríamos nos contentado em organizar a tese em torno dos objetos e sistemas midiáticos investigados por Farocki. Sem deixar de levar em conta a complexidade e a extensão da sua filmografia, era tentador mapear as ocasiões em que ele abordou as diferentes mídias (o rádio, a televisão, o cinema, o computador, os videogames), e, a partir daí, investigar como seus filmes e suas instalações realizaram uma crítica contundente da estrutura midiática moderna e contemporânea. Mas preferimos escolher outro caminho: no lugar das relações de Farocki com as categorias midiáticas, partimos das atitudes assumidas por ele, da década de 1960 em diante, para criticar as estruturas de produção e representação da realidade, em articulação concreta com a militância de esquerda e com a luta insubmissa contra o Estado capitalista neoliberal, vigente na República Federal da Alemanha.

Houve um segundo fator decisivo para adensar nossa compreensão da trajetória de Farocki. Estando a redação da tese adiantada, tivemos acesso a uma nova leva de filmes e a uma publicação importante, com fragmentos autobiográficos do artista (FAROCKI, 2017b). Entre os filmes, estavam os dois trabalhos televisivos de viés marxista, realizados em parceria com Bitomsky nos dois primeiros anos da década de 1970. Estavam, também, os dois episódios dirigidos para a série televisiva *Telekritik*, da WDR, entre 1973 e 1975, pouco antes do surgimento de *Entre duas guerras* (1978), o primeiro longa de ficção do diretor. Estava, ainda, seu segundo e último longa de ficção, *Diante dos olhos, Vietnã* (1982). Ademais, tivemos acesso a artigos cruciais do pesquisador Volker Pantenburg, dedicados a traçar um retrospecto da WDR, o canal de televisão pública em cujo âmbito Farocki trabalhou de 1969 a 2001, tendo desenvolvido uma sólida colaboração com o produtor Werner Dütsch. Novamente, esses achados modificaram substancialmente as bases de compreensão da obra do cineasta, apontando para um trabalho rigoroso de enfrentamento da televisão, no interior do próprio meio. Também permitiram compreender o aprimoramento crítico dos métodos de narração e montagem farockianos, ao longo da década de 1970, com o manejo de procedimentos que voltarão, de maneira aprimorada, em filmes subsequentes — por exemplo, *Como se vê* (1986) e *Imagens do mundo...* (1988). Ficou evidente que havia, no decorrer da sua filmografia, uma linha de

investigação ordenada entre conjuntos de temas abrangentes, como a exploração econômica, o capitalismo, o consumo, a televisão, a fábrica e a guerra.

À medida que os filmes foram decupados e estudados em detalhes, além de situados com maior precisão em seus contextos sócio-históricos, o que depreendemos foi a existência de um projeto sistemático de análise e crítica das instituições modernas, por meio do cinema. Cada filme de Farocki é um exercício coerente e intencional de dissecar processos, estabelecer conexões e propiciar inteligibilidade a determinados elementos da realidade. No conjunto, a sua trama continuada de investigação crítica abrange boa parte da superfície midiática e corporativa da atualidade, propiciando um pensamento rigoroso sobre o mundo. Era preciso, assim, destacar com o máximo de precisão e atenção qual era a dinâmica peculiar de cada obra, a que exatamente ela se dispunha e de que modo ela contribuía para um propósito maior de enfrentamento do presente. O impulso amplo do cinema de Farocki, que poderia ser nomeado de muitas maneiras, é o mapeamento minucioso das operações de ordenação do mundo moderno e suas representações imagéticas. Para captar essa tarefa, usamos a noção de *Verbund*, aprendida com o pensador marxista Alfred Sohn-Rethel, e mobilizada por Farocki em seus filmes e escritos da década de 1970. Grosso modo, ela remete aos sistemas compósitos de regulação e controle do capitalismo tardio, que guardam analogia com os diagramas biopolíticos teorizados por Foucault. O *Verbund*, assim, é um operador epistêmico fundamental na atividade do cineasta, propiciando uma cartografia crítica do mundo, em suas tramas institucionais e em suas redes de transferência tecnológica.

Para além dos filmes militantes da década de 1960 e dos exercícios de desconstrução da imagem televisiva na década de 1970 (sem falar das obras que se conectam a fenômenos históricos importantes, como a Segunda Guerra e a Guerra do Vietnã), Farocki adotou duas estratégias cinematográficas principais. Em um primeiro campo, encontramos as obras regidas pelo princípio da observação, sem intervenções excessivas do cineasta, e quase sempre em contextos empresariais, um tipo de registro que ficamos tentados a aproximar do cinema direto. Em um segundo campo, estão as obras confeccionadas sob a forma do ensaio fílmico, um conceito que definimos, na esteira de Mateus Araújo, como a “mediação de uma subjetividade, de um eu que conduz o fluxo das imagens e dos sons (em geral heterogêneo), de uma voz que [...] leva a argumentação do filme para esta ou aquela direção” (ARAÚJO, 2013, p. 114).

No primeiro caso, as obras demandam a presença da câmera em situações que pertencem, intrinsecamente, ao programa que se deseja criticar. Farocki estabelece um jogo astuto entre *penetrar* tacitamente em ambientes adversos e *criticar* com astúcia aquilo que ele encontra. Para explicitar esse método, destacamos, no percurso das análises, a perspectiva opositora organizada pela montagem, sem deixar de diferenciar as modalidades e as situações de cada filme. Com um exame minucioso, acreditamos ter deslindado, no cinema de Farocki, uma frente fundamental de entendimento e de reflexão sobre o capitalismo contemporâneo — tão importante quanto os seus ensaios filmicos, ainda que esses sejam mais incisivos. O que se constatou, nesse eixo de trabalho, foi a paciência incansável e a perseverança do olhar do cineasta ao se debruçar sobre eventos que, a princípio, parecem desprovidos de um interesse cinematográfico explícito. Ele assume a postura do observador distanciado que coleta detalhes, gestos e palavras aparentemente fortuitos, e tenta reinserir esses elementos em uma dinâmica narrativa coerente, decifrando sua cumplicidade com os mecanismos neoliberais de sujeição. Vários dos filmes registram contextos de caráter técnico e repetitivo — como processos fotográficos em estúdios publicitários — ou inseridos em locais altamente padronizados e controlados — como as reuniões de negócios em empresas, ou os treinamentos. No geral, são centros de decisão e planejamento do circuito de produção global da atualidade, componentes do domínio corporativo que se estende pelo mundo com poderes ilimitados. O esforço do cineasta é o de construir, nesses lugares, uma inteligibilidade efetiva, dado que muitos de seus fluxos internos se tornaram imperceptíveis, se naturalizaram ou foram absorvidos nos mecanismos de representação das próprias corporações (gestados pelos departamentos de RH e de Publicidade).

Não se trata, portanto, de um puro ato de “atravessamento” de materiais da esfera privada para o bem comum, mas sim da construção de um método de observação analítica aguçado, que permite cortar e decompor *por dentro* aquilo que se vende como coisa única — mostrando que essa coisa tem partes, e que essas partes possuem funções, com efeitos concretos. Falamos especialmente dos processos de sujeição da própria subjetividade (em sua miragem de afirmação), como os treinamentos para entrevistas de emprego em *A entrevista* (1997). São práticas frequentes nas novas sedes do capitalismo corporativo, com indivíduos submetidos a regimes de “adestramento” dos gestos e das palavras, no intuito de inculcar aos espíritos as marcas de uma linguagem sem defasagem. Ou então, processos que

medem e padronizam não apenas comportamentos, mas também imagens, a fim de inserir cada coisa em uma estrutura unificada de visão mercadológica — como nas fotografias de estúdio da publicidade contemporânea, em *Uma imagem* (1983) ou *Natureza morta* (1997), mas também nos cálculos avançados que medem e reforçam a modulação dos sujeitos em circuitos de retroalimentação, como acontece em *O que há?* (1991) ou *Os criadores dos mundos de compras* (2001). Estar ali dentro, sustentar o olhar para os corpos e as interações, até que alguma coisa se desgaste nas camadas do que vemos, esse é o desafio de Farocki contra o sincronismo das instituições.

Na maioria dos casos, a documentação do real segue o modelo da observação pura, dedicado ao registro continuado das ações, em blocos de espaço ou de tempo específicos. A câmera raramente sai do lugar, e nunca se propõe a seguir diretamente os personagens, como acontece nos precursores do cinema direto, como Robert Drew, D. A. Pennebaker e Richard Leacock. Em alguns filmes, contudo, são necessários formatos híbridos que mesclam as cenas de observação a procedimentos ensaísticos, demarcando uma tomada de posição mais forte sob a chave das *observações argumentativas*. É o caso de *Como viver na RFA* (1990) — que mostra ensaios rotineiros de uma vida planificada, no país reconstruído pela via tecnocrática; mas também o caso de *Natureza morta*. Farocki quebra cada processo em componentes menores e estabelece ilações imprevistas entre seus termos, sublinhando as condições extensivas de existência, em um mundo tomado pela racionalização. Todavia, isso não muda o pressuposto geral de, pela via das imagens, produzir conhecimento acerca dos regimes recônditos de controle e depuração da vida (pessoal e profissional). Nesse sentido, Farocki foi e continua ser até hoje um dos raros cineastas — e provavelmente um dos raros artistas *tout court* — que tentou elaborar formas de apreensão crítica dos eventos corporativos na contramão, por exemplo, dos assim chamados vídeos institucionais.

No segundo caso, o dos ensaios fílmicos, um aspecto crucial do estilo farockiano é a capacidade para recombina elementos sociais e históricos do mundo em uma rede coerente de conexões imprevistas. Com frequência, ele organiza as suas tramas ensaísticas de maneira que os vínculos recônditos entre coisas distantes venha deslocar, subterraneamente, os sentidos estabelecidos inicialmente. Ao tornar nítidas as dinâmicas de interseção ou de transferência entre as diferentes esferas epistêmicas enfrentadas, ele articula entre elas uma legibilidade minimamente coesa, disputando, mais a fundo, o próprio entendimento da realidade humana. Esse movimento pode

ocorrer em relação a um tema mais circunscrito, com um número de ilações moderado, como *A saída dos operários da fábrica* (1995), ou em relação a um tema amplo, que traz um feixe vastíssimo de associações, como é o caso de *Como se vê* (1986) e *Imagens do mundo e inscrição das guerras* (1988). Em todas as obras, o trabalho da montagem busca estabelecer efeitos e ilações na combinação dos termos convocados, a fim não apenas de deslocar as interpretações usuais, mas também de compreender o sistema extensivo de apreensão de sentidos que fundamenta a própria possibilidade do pensamento cinematográfico. Por meio de uma postura crítica insubmissa, o cineasta aponta discrepâncias na superfície das instituições, mostrando as incoerências entre práticas e discursos que atravessam, por exemplo, os episódios de abuso e violência policial em *Imagens da prisão* (2000), ou a falácia da guerra cirúrgica em *Reconhecer e perseguir* (2003).

Essa tensão imanente — entre as coisas abordadas e as suas diferentes manifestações sócio-históricas — acaba por se refletir na própria estrutura de montagem de alguns filmes, que parecem encontrar uma relação de co-determinação com os contextos examinados. Tal aspecto, cabe recordar, pode ser aproximado da tendência de Farocki, em seus documentários de observação, a se infiltrar no terreno das instituições (o terreno inimigo), e ali adotar posturas camaleônicas, capazes de assimilar o ritmo dos processos corporativos e de depurá-los criticamente. Mas nos ensaios *Como se vê* e *Imagens do mundo...*, a penetração tácita na imanência das coisas se mostra de outra maneira. Ao lidarem diretamente com a modernização técnica da vida e a mecanização dos sentidos humanos, os dois filmes mimetizam, em algum grau, a lógica temporal daquilo que buscam criticar. A montagem, fundada em princípios complexos de ordenação matemática, especialmente o serialismo musical, confere às imagens um ritmo constante, repetitivo e regular que se assemelha à dinâmica das máquinas. A trilha sonora e a voz *over*, por sua vez, subvertem o caráter maquinal da narrativa, a primeira ao estabelecer efeitos de des-familiarização, a segunda ao abrir zonas de indecibilidade nas imagens. Em obras subsequentes, que fazem uso da *montagem flexível* e que abordam as chamadas *imagens operativas*, ou as categorias de visão fundadas na computação gráfica, esse princípio de operação se mantém. No tríptico *Olho/máquina* (2001-2003), o próprio Farocki aponta que com a modalidade de duas telas ele buscava se apropriar formalmente da operação de comparação e reconhecimento utilizada pelos programas de processamento de imagens, nos quais cada material de entrada é comparado às imagens do banco de

dados (FAROCKI; DZIEWIOR, 2011, p. 210). Em *Contra-música* (2004), a montagem se aproxima do ritmo frio e desapaixonado das novas imagens que modulam o espaço urbano. Nas instalações que convocam imagens de simuladores ou videogames, a montagem incorpora a dimensão da jogabilidade ou da navegabilidade das imagens.

O trabalho de Farocki se assemelha, assim, ao de um decodificador, que busca, na comparação entre os diferentes mecanismos de produção encontrados no mundo (e nas suas imagens), aprimorar as possibilidades de compreensão crítica do presente. Para melhor entender essas possibilidades, foi crucial que agrupássemos os filmes em três conjuntos principais: 1) um primeiro, formado por tramas ensaísticas mais arquetípicas, focadas na visão moderna em suas interações com outras esferas sócio-técnicas da humanidade; 2) um segundo, formado por coleções visuais em torno de motivos específicos; 3) um terceiro, formado por obras de estrutura flexível, que propagam as associações argumentativas em dinâmicas de dois ou mais canais. Cabe notar, portanto, que a mediação recíproca entre forma e conteúdo, entre a organização e o sentido da montagem, vai engendrando, nos esforços incansáveis da pesquisa farockiana, variações estratégicas na própria configuração do cinema.

Nossos esforços para compreender essa configuração, em suas múltiplas inflexões, trouxe um ganho significativo de clareza para o conjunto da obra de Farocki. Encontramos, ainda, fios importantes relacionados à sua trajetória e a o seu estilo, que aguardam desenvolvimento pleno em trabalhos futuros, como por exemplo: 1) a comparação prismática da prática farockiana com artistas que a influenciaram de maneira decisiva, como Godard, Bresson e Straub-Huillet; 2) a investigação mais detida das relações do cineasta com seus colegas de DFFB, em particular Bitomsky e Sander; 3) as influências farockianas que podem ser observadas no contexto da arte contemporânea, nos trabalhos de artistas como Hito Steyerl e Kevin B. Lee, ou do grupo Forensic Architecture. Optamos, vale repetir, por não adentrar demasiado no campo de construção das artes visuais em espaços de exposição, dado que: 1) tal discussão corresponderia a outro repertório e a outra linha de investigação; e 2) o trabalho de Farocki está enraizado no cinema, sendo a passagem para as galerias um fenômeno contingente, relacionado ao desmonte da televisão pública e à falta de canais independentes de financiamento. Se analisamos algumas dessas obras, portanto, foi menos no sentido de destacar suas inserções em espaços de arte, e mais para mostrar de que maneira elas guardam um pensamento

cinematográfico vivo, mesmo que realizado através de outro meio. Farocki, como sugere Rosalind Krauss (2011), é um “knight of the médium”, um “cavaleiro do meio”, alguém que não perde a especificidade de seu meio e permanece enraizado em sua própria prática cinematográfica (CALLOU, 2014, p. 81).

Para além do caráter instalativo ou não de certas obras, Farocki foi capaz, como poucos, de preservar a sua independência artística, ao desenvolver ideias e reflexões pela via das imagens, transitando entre diferentes dispositivos e possibilidades de criação. Cabe sublinhar, no conjunto do seu trabalho, uma dialética precisa entre a observação paciente da realidade e a reflexão ativa sobre o mundo e suas representações. De um lado, o exame atento da sociedade em uma série de situações particulares, e, do outro, a reformulação crítica dos sentidos que informam essa sociedade, em suas redes de reprodução midiática, de transferência material e de ordenação histórica. O que fica marcado, enfim, é um percurso coerente de pensamento cinematográfico que corresponde a um programa político coeso, pautado pela decifração rigorosa dos sistemas de dominação da vida (associados conceitualmente aos *Verbunds* industriais), e pela confrontação insubmissa dos mecanismos de sujeição da realidade às mais diversas ficções do poder, sejam elas de natureza militar, tecnológica, midiática ou governamental. Temos plena consciência de que Farocki, pródigo em se lançar a experimentações e a manejar possibilidades expressivas variadas, foi um cineasta de muitas camadas, como acontece, aliás, com os maiores pensadores. O substrato dele que queremos reter, e que nos parece primordial para toda a interpretação de sua obra, é o de um artista profundamente político, comprometido até as últimas consequências com o enfrentamento crítico do mundo humano e a renovação estética de seu próprio meio de atuação.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- _____. “O ensaio como forma”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 15-45.
- _____. *Aesthetic theory*. London: Continuum, 2002.
- _____. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970 (*Gesammelte Schriften*, Band 7).
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo?”. In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. “Notas sobre o gesto”. In: *Revista Artefilosofia*, nº. 4, Jan. 2008, pp. 9-14.
- ALMEIDA, Fernanda Albuquerque de. “A liberdade na poética tecnológica de Harun Farocki”. In: *Rapsódia*, n. 12, 2018, pp. 45-64.
- ALPERS, Svetlana. *The art of describing*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- ALTER, Nora M. *The essay film after fact and fiction*. New York: Columbia University Press, 2018.
- _____. “One, Two, Three Montages ... Harun Farocki's War Documentaries”. In: JUHASZ, Alexandra; LEBOW, Alisa. *A companion to contemporary documentary film*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2015, pp. 431-453.
- _____. “The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's *Images of the World and the Inscription of War*”. In: *New German Critique*, n. 68, edição especial sobre literatura. Primavera – verão de 1996, p. 165-192.
- ALTER, Nora M.; CORRIGAN, Timothy. *Essays on the essay film*. New York: Columbia University Press, 2017.
- ANDERS, Günther. *La obsolescencia del hombre (vol. I): Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial*. Valência: Pre-Textos, 2011a.
- _____. *La obsolescencia del hombre (vol. II): Sobre la destrucción de la vida en la época de la tercera revolución industrial*. Valência: Pre-Textos, 2011b.

_____. “Schinkensemmelfrieden – Rede zum Dritten Forum der Krefelder Friedensinitiative”. In: *Konkret*, Hamburgo, novembro de 1983.

_____. *Bert Brecht: Gespräche und Erinnerungen*. Zurique: Arche, 1962.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “A máquina do mundo”. In: *Claro Enigma*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

_____. “O sobrevivente”. In: *Alguma poesia*. Bello Horizonte: Edições Pindorama, 1930.

ARAUJO, Mateus. “A mise en scène do pensamento em Godard”. In: *La Furia Umana*, n. 33, 2018.

_____. “Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros”. In: *Devires*, v. 10, n. 1, pp. 108-137, jan./jun. 2013.

_____. “Dramaturgo exerceu influência sobre cineastas”. In: *Jornal O tempo*, “Caderno Magazine / Engenho & Arte”, 25 de Janeiro de 1998, p. 4.

ARCA, Elisa. “Mit Anderen Mitteln: By other means by Harun Farocki”. In: *desistfilm*, 2018. Disponível em: <https://desistfilm.com/mit-anderen-mitteln-by-other-means-by-harun-farocki/>. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARNHEIM, Rudolf. “The new Laocoon: Artistic composites and the talking film”. In: *Film as art*. Berkeley: University of California Press, 1957, pp. 199-230.

ASPAHAN, Pedro Cardoso. *Composição musical e pensamento cinematográfico: a estética do serialismo no cinema de Straub-Huillet* (tese de doutorado). Belo Horizonte: UFMG, 2017.

ASTRUC, Alexandre. “Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo”. In: *L'écran français*, n. 144, 30 de março de 1948. Tradução disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *L'analyse des films*. Paris: Nathan/VUEF, 2002.

AUST, Stefan. *Der Baader Meinhof Komplex*. Hamburgo: Hoffmann und Campe, 1985.

BARDON, Xavier Garcia. “EXPRMNTL: an Expanded Festival. Programming and Polemics at EXPRMNTL 4, Knokke-le-Zoute, 1967”. In: *Cinema Comparat/ive Cinema*, vol. 1, n. 2, 2013, p. 53-64.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Relógio d'Água: Lisboa, 1991.

BAUMGÄRTEL, Tilman. “Die Rolle der dffb-Studenten bei der Revolte von 1967/68”. In: *Junge Welt*, setembro/outubro de 1996. Disponível em: <http://www.infopartisan.net/archive/1967/266705.html>. Acesso em: 20 de dezembro de 2020.

BAUTE, Michael. “Telekritik: Über *Song of Ceylon* von Basil Wright”. Texto de 2008. Disponível em: <https://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/bildforschung-farocki/filmbeschreibung-telekritik-ueber-song-of-ceylon-von-basil-wright/>.

BAZIN, André. “Ontologia da imagem fotográfica”. In: *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2014a, p. 27-34.

_____. BAZIN, André. “Pintura e cinema”. In: *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2014b, p. 205-210.

_____. “Lettre de Sibérie”. In: *France Observateur*, n. 443, 30 de outubro de 1958. Reimpresso em NARBONI, Jean (org.). *Le Cinéma français de la libération à la nouvelle vague (1945-1958)*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1983, p. 179-81.

BECKER, Jörg. “Images and thoughts, people and things, materials and methods”. In: ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki – Working on the sightlines*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004, pp. 55-60.

BELLOUR, Raymond. “La querelle des dispositifs: Cinéma - installations, expositions”. Disponível em: <http://bit.ly/1KIJZYR>. Acesso em: 12 de setembro de 2015.

_____. *La querelle des dispositifs: Cinéma, installations, expositions*. Paris: P.O.L. Trafic, 2012.

_____. *L'entre-images: Photo. Cinéma. Vidéo*. Paris: Éditions de la Différence, 2002.

BENNING, James. “May 19, 1944 and the Summer of ‘53”. In: EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo (Eds.). *Harun Farocki: Against what? Against whom?*. Londres: Koenig Books, 2009, p. 35-37.

BENJAMIN, Walter. *Passagens, vol. II*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2016.

_____. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BENSE, Max. “O ensaio e sua prosa”. In: *Serrote*, n. 16, 2014. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa/>. Acessado em: 10 de agosto de 2020.

BITOMSKY, Hartmut. “Filmwirtschaft und Bewusstseinsindustrie”. In: *Film*, vol. 1, n. 3, 1969, pp. 46-49.

BITOMSKY, Hartmut; AKASAKA, Daisuke. “Interview with Hartmut Bitomsky”. Entrevista realizada por ocasião do Festival Internacional de Cinema Documentário de Yamagata, em outubro de 2001. Disponível em: <http://www.ncncine.com/interviewbitom.html>. Acessado em: 21 de dezembro de 2020.

BLUMENTHAL-BARBY, Martin. “*Counter-Music*: Harun Farocki's Theory of a New Image Type”. In: *October*, n. 151, Winter, 2015, p. 128-150.

BLÜMLINGER, Christa. “Memory and montage: On the installation *Counter-music*”. In: EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo (Eds.). *Harun Farocki: Against what? Against whom?*. Londres: Koenig Books, 2009, p. 101-109.

_____. “Incisive divides and revolving images: On the installation *Schnittstelle*”. In: ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki – Working on the sightlines*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004a, pp. 61-66.

_____. “Slowly Forming a Thought While Working on Images”. In: ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki – Working on the sightlines*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004b, pp. 163-175.

_____. “Harun Farocki: Critical Strategies”. In: ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki – Working on the sightlines*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004b, pp. 315-322.

_____. “Harun Farocki: L’art du possible”. In: *Trafic*, n. 43, outono de 2002.

BRADY, Martin. “Brecht and film”. In: THOMSON, Peter; SACKS, Glendyr (Eds.). *The cambridge companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 297-317.

BRASIL, André. Ensaio de uma revolução. Cinética, [S.l.], set. 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/videogramas.htm>. Acesso em: 22 mai. 2019.

BRECHT, Bertolt. *O processo do filme 'A ópera de três vinténs': Uma experiência sociológica*. Porto: Campo das Letras, 2005.

_____. *Brecht on film & radio*. London: Bloomsbury, 2000.

BRENEZ, Nicole. "Harun Farocki e a gênese romântica do princípio de crítica visual". In: *Festival internacional do cinema documentário*. Goiânia: Fronteira, 2014.

_____. "Contre-attaques: Soubresauts d'images dans l'histoire de la lutte des classes." In: DIDI-HUBERMAN, Georges (ed.). *Soulèvements*. Paris: Gallimard/Jeu de Paume, 2016, p. 73-74.

BROWN, Timothy Scott. "*Break the Power of the Manipulators*: Film and the West German 1968". In: GERHARDT, Christina; ABEL, Marco. *Celluloid revolt: German screen cultures and the long 1968*. Rochester: Camden House, 2019, p. 42-52.

BRÜCKNER, Peter. *Ulrike Marie Meinhof und die deutschen Verhältnisse*. Berlin: Wagenbach, 1976.

BRUGIONI, Dino A., POIRIER, Robert G. "The Holocaust Revisited: A Retrospective Analysis of the Auschwitz-Birkenau Extermination Complex", Washington DC, 1979.

BRYSON, Norman. *Looking at the overlooked: Four essays on still life painting*. Londres: Reaktion Books, 1990.

BUSH, Peter. "The 'Vietnam Legion': West German Psychological Warfare against East German Propaganda in the 1960s". In: *Jornal of Cold War Studies*, vol. 16, n. 3, verão de 2014, pp. 164-189.

BUTLER, Judith. "What is Critique? An Essay on Foucault's Virtue". In: INGRAM, David (Org.). *The political: Blackwell readings in continental philosophy*. New Jersey: Blackwell Publishers, 2002, p. 212-226. Disponível em: <https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/744/files/2012/03/butler-2002.pdf>. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

CABANAS, Edgar; ILLOUZ, Eva. *Manufacturing happy citizens: How the science of happiness control our lives*. Cambridge: Polity Press, 2019.

CALLOU, Hermano. *Uma arte das relações: A montagem de Harun Farocki* (Dissertação). Rio de Janeiro: ECO-UFRJ, 2014.

CAMPOS, Haroldo de. *A Máquina do Mundo Repensada*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

CHAMAYOU, Grégoire. *Teoria do drone*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
 _____. *A sociedade ingovernável: Uma genealogia do liberalismo autoritário*. São Paulo: Ubu, 2021.

COLLINS, Richard; PORTER, Vincent. *WDR and the Arbeiterfilm: Fassbinder, Ziewer and others*. Londres: British Film Institute, 1981.

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

CONRADT, Gerd. “Black and White, Unite! Unite!”. In: *Rosa Mercedes*, 3/B, abril de 2021. Disponível em: <https://www.harun-farocki-institut.org/en/2021/04/30/black-and-white-unite-unite/>. Acessado em: 5 de maio de 2021.

COWAN, Michael. “Cutting through the Archive: Querschnitt Montage and Images of the World in Weimar Visual Culture”. In: *New German Critique*, vol. 40, n. 120, outono de 2013.

_____. “8 June 1986: Farocki’s *Wie man sieht* urges new ways of seeing”. In: KAPCZYNSKI, Jennifer M.; RICHARDSON, Michael David (Eds.). *A new history of german cinema*. Rochester, New York: Camden House, 2014.

_____. “Rethinking the City Symphony after the Age of Industry : Harun Farocki and the ‘City Film’”. In: *Intermedialités*, n. 11, primavera de 2008, pp. 69-86.

CORRIGAN, Timothy. *O filme ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papirus, 2015.

CRARY, Jonathan. *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Suspensões da percepção: Atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CROISSANT, Klaus. *Politische Prozesse ohne Verteidigung?* Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1976.

DE SEYNES, Elsa (Ed.). *Harun Farocki: What ought to be done*. Berlim: Harun Farocki Institut e Motto Books, 2017, p. 3-8.

DE SEYNES, Elsa (Ed.); PANTENBURG, Volker (Org.); et al. *Harun Farocki: On Display: Peter Weiss*. Berlin: Harun Farocki Institut e Motto Books, 2016.

DEBORD, Guy. *Commentaires sur la société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A imagem-movimento*. São Paulo: Ed. 34, 2018a.

_____. *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo: Ed. 34, 2018b.

_____. *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. Post-scriptum sobre as sociedades de controle (1990). In: *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992, pp. 219-226.

_____; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Devolver uma imagem”. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, pp. 205-225.

_____. “Imagem-arquivo ou imagem-aparência”. In: *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012, p. 119-154.

_____. *L’œil de l’histoire, 2: Remontage du temps subi*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.

_____. *Quand les images prennent position: L’œil de l’histoire, 1*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

DROGUETT, Francisca Fernández; DROGUETT, Roberto Fernández. “El tinku como expresión política: Contribuciones hacia una ciudadanía activista en Santiago de Chile”. In: *Psicoperspectivas*, v. 14, n. 2, 2015, p. 62-71.

EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo. “A to Z of HF or: 26 introductions to HF”. In: EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo (Eds.). *Harun Farocki: Against what? Against whom?*. Londres: Koenig Books, 2009, p. 204-216.

_____. “De la A a la Z (o veintiséis introducciones a Harun Farocki)”. In: FAROCKI, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ELSAESSER, Thomas. “West German’s ‘Workers’ Films’: A cinema in the service of television?”. In: GERHARDT, Christina; ABEL, Marco. *Celluloid revolt: German screen cultures and the long 1968*. Rochester: Camden House, 2019, p. 122-133.

_____. “The essay film: From film festival favorite to flexible commodity form?”. In: ALTER, Nora M.; CORRIGAN, Timothy. *Essays on the essay film*. New York: Columbia University Press, 2017, p. 240-258.

_____. “Holocaust memory as the epistemology of forgetting? Rewind and postponement in *Respite*”. In: EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo (Eds.). *Harun Farocki: Against what? Against whom?*. Londres: Koenig Books, 2009, p. 57-68.

_____. “Sauts temporels et dé-placements: Le souvenir du travail dans les machines de vision de Farocki”. In: Revista *Intermédialités*, nº. 11, primavera de 2008.

_____. “Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist”. In: *Harun Farocki – Working on the sightlines*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004a, pp. 12-40.

_____. “Working at the Margins: Film as a Form of Intelligence”. In: *Harun Farocki – Working on the sightlines*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004b, pp. 95-107.

_____. “Political Filmmaking after Brecht: Harun Farocki, for Example”. In: *Harun Farocki – Working on the sightlines*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004c, pp. 133-153.

_____. *New German Cinema: A history*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1989.

_____. “‘It Started with These Images’ – Some Notes on Political Filmmaking after Brecht in Germany: Helke Sander and Harun Farocki”. In: *Discourse*, vol. 7, 1985, pp. 95–120.

ELSAESSER, Thomas; ALBERRO, Alexander. “Farocki: A frame for the no longer visible: Thomas Elsaesser in conversation with Alexander Alberro”. In: *e-flux*, n. 59, novembro de 2014. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/59/>. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

ENZENSBERGER, Hans-Magnus. “Algerien ist überall” (1961). In: BALSSEN, Werner; RÖSSEL, Karl (Org.). *Hoch die internationale Solidarität: Zur Geschichte der Dritte Welt-Bewegung in der Bundesrepublik*. Cologne: Kölner Volksblatt Verlag, 1986, p. 72-74.

_____; MICHEL, Karl Markus (Eds.). *Kursbuch 32 – Folter in der BRD: Zur Situation der politischen Gefangenen*. Berlin: Kursbuch Verlag, 1973.

ERNST, Wolfgang; FAROCKI, Harun. “Towards an archive for visual concepts”. In: ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki – Working on the sightlines*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004, pp. 261-286.

ESPERANÇA, Ilma. *O cinema operário na República de Weimar*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

FAHLENBRACH, Kathrin. *Protest-Inszenierungen: Visuelle Kommunikation und kollektive Identitäten in Protestbewegungen*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2002.

FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FÄRBER, Helmut. “De près, de loin: *Quelque chose devient visible*”. In: *Trafic*, n. 93, primavera de 2015, p. 102-109.

FAROCKI, Harun. “Everyday Myth”. In: *Grey Room*, n. 79, primavera, 2020a, p. 90-92. [Trata-se de tradução a partir da seguinte publicação: “Der taegliche Mythos”. In: Spandauer Volksblatt, v. 20, n. 5763, 1965, p. 22].

_____. “Vacuum Cleaner or Submachine Gun: A Traveling Cinema for Engineers”. In: *Grey Room*, n. 79, primavera, 2020b, p. 96-99. [Trata-se de tradução a partir da seguinte publicação: “Staubsauger oder Maschinenpistolen: Ein Wanderkino für Technologen”. In: *Film*, vol. 1, n. 7, 1968, p. 1].

_____. “Film Courses in Art Schools”. In: *Grey Room*, n. 79, primavera, 2020c, p. 93-95. [Trata-se de tradução a partir da seguinte publicação: “Filmklassen an Kunsthochschulen,” *Filmkritik*, n. 182, fevereiro de 1972, p. 64-66].

_____. “*Snowdrops Bloom in September*”. In: *Grey Room*, n. 79, primavera, 2020d, p. 100-105. [Trata-se de tradução a partir da seguinte publicação: “Schneeglöckchen blühen im September”. In: *Filmkritik*, n. 219, 1975, p. 138-140].

_____. “Necessary Variation and Variety”. In: *Grey Room*, n. 79, primavera, 2020e, p. 106-118. [Trata-se de tradução a partir da seguinte publicação: “Notwendige Abwechslung und Vielfalt”. In: *Filmkritik*, n. 224, agosto de 1975, p. 360-69].

_____. “1st page of exposé Erzählen (film essay On Narration)”. In: *Critical Studies in Television*, v. 14, n. 1, 2019, p. 134-135.

_____. *On Ici et ailleurs*. Berlim: Harun Farocki Institut e Motto Books, 2018.

_____. “What ought to be done/Survey”. In: DE SEYNES, Elsa (Ed.). *Harun Farocki: What ought to be done*. Berlim: Harun Farocki Institut e Motto Books, 2017a, p. 3-8.

_____. *Harun Farocki. Zehn, zwanzig, dreißig, vierzig. Fragment einer Autobiografie. Schriften. Band 1*. (Fragmentos autobiográficos de Harun Farocki). Berlim: n.b.k, 2017b.

_____. “À propos du cinema documentaire”. In: *Trafic*, n. 93, Primavera de 2015, p. 78-84.

_____. “Imagens fantasmas”. In: *Eco Pós*, v. 18, n. 2, 2015a, p. 151-160. [Trata-se de tradução a partir de uma conferência de Harun Farocki no ZKM, o Centro de Arte e Mídia de Karlsruhe, na Alemanha, em 2003].

_____. “Influências transversais/montagem flexível”. In: YOEL, Gerardo (Org.). *Pensar o cinema: Imagem, ética e filosofia*. São Paulo: Cosac Naify, 2015b, p. 227-234.

_____. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

_____. “Trailers escritos”. In: BORGES, Cristian; MOURÃO, Patrícia; MOURÃO, Maria D. G. *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010, pp. 64-97.

_____. “Written trailers”. In: EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo (Eds.). *Harun Farocki: Against what? Against whom?*. Londres: Koenig Books, 2009, p. 220-241.

_____. “Histoire d’une installation (sur la Coupe du monde de football)”. In: *Trafic*, n. 64, inverno de 2007, p. 18-47.

_____. “Phantom images”. In: *Public*, n. 29, 2004a, p. 12-22.

_____. “Dog from the freeway”. In: ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki – Working on the sightlines*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004b, pp. 109-132.

_____. “What ought to be done”. Disponível em: <https://www.harun-farocki-institut.org/wp-content/uploads/2016/08/HaFI002-EN-CC.pdf>

_____. *Critica de la mirada*. Buenos Aires: Altamira, 2003.

_____. “Influences transversales”. In: *Trafic*, n. 43, outono de 2002.

_____. *Imprint*. New York / Berlim: Lukas & Sternberg / Vorwerk, 2001.

_____. “Eine rede über zwei Filme”. In: *Zelluloid*, n. 27, 1988.

_____. “Einfach mit der Seele, das gibt es nicht” (entrevista com Straub-Huillet). In: *Filmkritik*, n. 317, maio de 1983, p. 242-247.

_____. “Gespräch mit Peter Weiss II”. In: *Filmkritik*, n. 294, junho de 1981a, p. 245-252.

_____. “Gespräch mit Heiner Müller”. In: *Filmkritik*, n. 293, maio de 1981b, p. 197-203.

_____. “Gespräch mit Peter Weiss I”. In: *Filmkritik*, n. 278, fevereiro de 1980, p. 86-91.

_____. “Ödenwaldstetten, 1964”. In: *Filmkritik*, n. 273, setembro de 1979. Tradução disponível em: <https://www.docskingdom.org/pt/arquivo/textos%20de%20apoio/2007filnkritiknlisboa.html>. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

_____. “Nicht nur die Zeit, auch die Erinnerung steht stille”. In: *Filmkritik* n. 263, novembro de 1978a, p. 569-577 (Parte do dossiê sobre *Entre duas guerras*). Republicado em: FREYTAG, Carl; SCHLAUDT, Oliver (Eds.). *Alfred Sohn-Rethel: Die deutsche Wirtschaftspolitik im Übergang zum Nazifaschismus. Analysen 1932-1948 und ergänzende Texte*. Freiburg: ça ira, 2015, p. 435-444.

_____. “Notizen zu Sohn Rethel, Franz Jung und 'Zwischen zwei Kriegen'”. In: *Filmkritik* n. 263, novembro de 1978b, p. 584-606 (Parte do dossiê sobre *Entre duas guerras*). Republicado em: FREYTAG, Carl; SCHLAUDT, Oliver (Eds.). *Alfred Sohn-Rethel: Die deutsche Wirtschaftspolitik im Übergang zum*

Nazifaschismus. Analysen 1932-1948 und ergänzende Texte. Freiburg: ça ira, 2015, p. 445-448.

_____. “Arbeiten–beim Fernsehen”. In: *Filmkritik*, n. 219, março de 1975, p. 110–17.

_____. “Drückebergerei vor der Wirklichkeit. Das Fernsehfeature / Der Ärger mit den Bildern”. Publicado originalmente em: *Frankfurter Rundschau*, v. 11, junho de 1973, p. 85-91. Republicado no site Kunst der Vermittlung por ocasião de um dossiê dedicado a Farocki, ano ano de 2008. Disponível em: <https://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/bildforschung-farocki/harun-farocki-drueckebergerei-vor-der-wirklichkeit/>. Disponível também em: <https://www.bpb.de/lernen/projekte/filmbildung/43419/filmemacher-als-filmvermittler-ii>.

_____. “Zu den Filmen. H. Farocki und Gemeinschaftsproduktionen Farocki- Bitomsky”. 1971, páginas datilografadas e não numeradas.

_____. “Die Votze ist kein Radio”. In: *Filmkritik* n. 141, setembro de 1968. Munique: Filmkritik, 1968, p. 621.

_____. “Guerilleros ohne Troß. Neue Fibel für die Revolutionäre in Südamerika”. In: *Die Zeit*, 1º de dezembro de 1967a, p. 22. [com o codinome Franz Putz]

_____. “Revolution der Castro und Co”. In: *Die Zeit*, 20 de outubro de 1967b, p. 28. [com o codinome Franz Putz]

_____. “Sie kochen den besten der Welt. Experte in eigener Sache”. In: *Die Zeit*, 8 de setembro de 1967c, p. 46. [grafado como Farocki no original].

FAROCKI, Harun; ALONSO, Rodrigo; PANOZZO, Marcelo. “Harun Farocki: entrevista pública con Rodrigo Alonso y Marcelo Panozzo”, 16 de março de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rKT3MdWlmjM> (parte 1) e https://www.youtube.com/watch?v=6_HPoLh161A (parte 2). Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

FAROCKI, Harun; BITOMSKY, Hartmut; MILHOFFER, Petra; LENK, Wolfgang. “Forschungsprogramm audiovisuelles Lernmittel zu einem Thema der politischen Ökonomie”. Berlin, 1969 (25 páginas datilografadas).

FAROCKI, Harun; BITTCHER, Nina von.; KROLCZYK, Radek. “Es ist eine Art kapitalistischer Sozialismus, der da entworfen wird”. In: *Jungle World*, 5 de julho de 2012. Disponível em: <https://jungle.world/artikel/2012/27/es-ist-eine-art-kapitalistischer-sozialismus-der-da-entworfen-wird>. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

FAROCKI, Harun; BLÜMLINGER, Christa. “The ABCs of the film essay”. In: ALTER, Nora M.; CORRIGAN, Timothy. *Essays on the essay film*. New York: Columbia University Press, 2017, p. 297-313.

FAROCKI, Harun; DIDI-HUBERMAN, Georges; SCHWARTE, Ludger. “Ein Gespräch zwischen Harun Farocki, Georges Didi-Huberman und Ludger Schwarte im Schaulager Basel, 2008: Dispersion und Montage. Disponível em: <https://www.textezurkunst.de/articles/interview-schwarte-farocki-huberman/>. Acessado em: 21 de dezembro de 2020.

FAROCKI, Harun; DZIEWIOR, Yilmaz. “Gespräch, 23. Oktober 2010, Kunsthaus Bregenz / Conversation, October 23, 2010, Kunsthaus Bregenz”. In: DZIEWIOR, Yilmaz (ed.). *Weiche Montagen / Soft Montages*. Köln: Kunsthaus Bregenz, 2011, p. 204-227.

FAROCKI, Harun; ELSAESSER, Thomas. “Making the World Superfluous: An Interview with Harun Farocki”. In: ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki – Working on the sightlines*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004, p. 177-189.

FAROCKI, Harun; ENGSTRÖM, Ingemo. Tratamento do filme Erzählen. In: Historisches Archiv WDR, Signatur 7620.

FAROCKI, Harun; ESHUN, Kodwo. “Anaesthetising the image: *Immersion*, Harun Farocki”. In: BRINK, Joram Ten; OPPENHEIMER, Joshua. *Killer images: Documentary film, memory and the performance of violence*. New York: Wallflower Press, 2012, p. 67-79.

FAROCKI, Harun; HALLE, Randall. “History Is Not a Matter of Generations: Interview with Harun Farocki”. In: *Camera Obscura*, 46, vol. 16, n. 1, 2001.

FAROCKI, Harun; HÜSER, Rembert. “Nine minutes in the yard: a conversation with Harun Farocki”. In: ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki – Working on the sightlines*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004, p. 297-314.

FAROCKI, Harun; MALINGE, Alice. “Questions à Harun Farocki”. In: *2.0.1*, nº 1, novembro de 2008, p. 64-70.

FAROCKI, Harun; REINECKE, Stefan. “Gespräch mit Harun Farocki”. In: *Frankfurter Rundschau*. Disponível em: <https://www.basisfilm.de/Filme/bilderderwelt/bilderderwelt02.html>. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

FAROCKI, Harun; SILVERMAN, Kaja. *Speaking about Godard*. New York: New York University Press, 1998.

FAROCKI, Harun; SOHN-RETHEL, Alfred; JÜRGENS, Hella. “Meine Existenz war da ziemlich im Hinterzimmer Ein Gespräch mit Alfred Sohn-Rethel, 1974, über die Quellenlage der antikapitalistischen Forschung”. In: *Filmkritik* n. 263, novembro de 1978, p. 580-583 (Parte do dossiê sobre *Entre duas guerras*). Republicado em: FREYTAG, Carl; SCHLAUDT, Oliver (Eds.). *Alfred Sohn-Rethel: Die deutsche Wirtschaftspolitik im Übergang zum Nazifaschismus. Analysen 1932-1948 und ergänzende Texte*. Freiburg: ça ira, 2015, p. 449-456.

FAGIOLI, Julia Gonçalves Declie. *Videogramas de uma revolução: O acontecimento e as imagens de arquivo no cinema documentário* (dissertação). Belo Horizonte: UFMG, 2011.

FARIA, Siomara Gomes. *Memória, vestígio e montagem: um estudo sobre o arquivo em Imagens do mundo e inscrições de guerra, de Harun Farocki* (dissertação). Belo Horizonte: UFMG, 2013.

FERNÁNDEZ, Diego. *Sobre Harun Farocki: La continuidad de la guerra a través de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2014.

FICHTER, Tilman; LÖNNENDONKER, Siegwand. *Kleine Geschichte des SDS: Der Sozialistische Deutsche Studentenbund von 1946 bis zur Selbstauflösung*. Berlim: Rotbuch Verlag, 1977.

FIELKE, Giles Simon. "Concern for big business: Harun Farocki's *A new product*". In: PDF, n. 4, Junho de 2017, p. 5-37.

FISHER, Mark. "What is it that you'd say you do here". In: MÖNTMANN, Nina (Ed.). *Brave New Work: A Reader on Harun Farocki's Film 'A New Product'*. Köln: Walther König, 2014, p. 65-82.

_____. *Capitalist realism: Is there no alternative?* Winchester: Zero Books, 2009.

FLORES, Luís. "Reconhecer a imagem, perseguir a história: crítica da visibilidade técnica no cinema de Harun Farocki". Goiânia: Compós, 2016. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/reconheceraimagem,perseguirahistoria_xxvcompos_comautoria_3359.pdf

_____. *Max Ophuls, mestre de cerimônias: mise en scène reflexiva em La ronde e Lola Montès*. Belo Horizonte: EBA-UFGM, 2013.

FLORES, Luís; GUIMARÃES, César. "Uma sinfonia silenciosa: A cidade contemporânea segundo Harun Farocki". In: *Rebeca*, vol. 9, n. 1, Jan-Jun 2020a, p. 18-37.

_____; _____. "Remontar as mídias: O pensamento imagético de Harun Farocki". In: *Intexto*, n. 48, jan./abr. 2020b, pp. 22-43.

_____; _____. "Desfazendo a trama das imagens técnicas: Crítica da visibilidade midiática segundo Harun Farocki". In: *Fronteiras*, vol. 22, n. 2, Mai-Ago 2020c, p. 26-41.

FLUSSER, Vilém. *Comunicologia: Reflexões sobre o futuro: As conferências de Bochum*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

_____. *O mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2013a.

_____. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2013b.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

_____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. "Qu'est-ce que la critique? Critique et *Aufklärung*". In: *Bulletin de la Société française de philosophie*, vol. 82, n. 2, p. 35-63, abril/junho de 1990 (Conferência proferida em 27 de maio de 1978). Tradução disponível em:

<http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/critica.pdf>. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

FRANCHETTI, Paulo. “Funções e Disfunções da Máquina do Mundo”. In: *Estado de São Paulo*. São Paulo, 24 de setembro de 2000, Caderno 2.

FURUHATA, Yuriko. *Cinema of Actuality: Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics*. 2013.

GENARO, Ednei de. *Farocki: Pensador e operador de mídias* (Tese). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2015.

GERHARDT, Christina. *Screening the Red Army Faction – Historical and cultural memory*. New York: Bloomsbury, 2018a.

_____. “Internationalism and the early student films of the German Film and Television Academy Berlin (DFFB)”. In: GERHARDT, Christina; SALJOUGH, Sara (Ed.). *1968 and global cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 2018b, p. 95-116.

_____. “1968 and the early cinema of the dffb”. In: *The Sixties: A Journal of History, Politics and Culture*, vol. 10, n. 1, 2017, p. 26-44.

GODARD, Jean-Luc. “What is to be done?”. In: *Afterimage*, n. 1, abril de 1970, p. 10–16. Manifesto disponível em: <https://www.diagonalthoughts.com/?p=1665>. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

GUEDES, João Paulo Dumans. *O cinema de Straub e Huillet: Diálogos com Pavese*. Belo Horizonte: PPGCOM/UFGM, 2013 (Dissertação).

GUNNING, Tom. “‘Now You See it, Now You Don’t’: The Temporality of the Cinema of Attractions”. In: *Velvet Light Trap*, n. 32, p. 3-12, 1993.

HAGENER, Malte. “Cinephilia in the age of the post-cinematographic”. In: *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos* (Valença), n. 18, Jul.-Dez., 2014.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2015.

HANSEN, João Adolfo. “Máquina do mundo”. In: *Teresa*, n. 19, 2018, p. 295-314.

HEIDEGGER, Martin. *The question concerning technology and other essays*. New York: Harper and Row, 1977

HILDEBRANT, Toni. “*Corpi e luoghi: Harun Farocki on Pasolini*”. In: *Senses of cinema*, n. 73, dezembro de 2014. Disponível em: <https://www.sensesofcinema.com/2014/feature-articles/corpi-e-luoghi-harun-farocki-on-pasolini/>. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

HILLAIRE, Norbert. “Harun Farocki : un dispositif contre les dispositifs”. Janeiro de 2018. Disponível em: <https://norbert-hillaire.com/harun-farocki-un-dispositif-contre-les-dispositifs/>

HOBERMAN, James. “Science fictions”. In: *ctrl[space]*. Karlsruhe: ZKM, 2001.

HOCHSCHILD, Arlie Russell. *The managed heart: Commercialization of human feeling*. Berkeley: University of California Press, 1983.

HOGARTH, William. *The analysis of beauty*. Londres: W. Strahan, 1772.

HOLERT, Tom. “Tabular images: *On the division of all days* (1970) e *Something self explanatory* (15x) (1971)”. In: EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo (Eds.). *Harun Farocki: Against what? Against whom?*. Londres: Koenig Books, 2009, p. 75-92.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

JAMESON, Fredric. *A virada cultural: Reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1997.

JOVANOVIĆ, Nenad. “The Semiotics of Insurrection: Farocki and Ujica's: Videograms of a Revolution”. In: *Apparatus*, n. 10, 2020.

KITTLER, Friedrich. *Optical media: Berlin lectures 1999*. Cambridge: Polity Press, 2010.

_____. *Gramophone, Film, Typewriter*. 1999.

KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A psychological history of the German film*. Princeton: Princeton University Press, 1947.

KRAUS, Karl. "Die Sprache". In: *Die Fackel*, Dezembro de 1932, n° 885-887, p. 3-4.

KRAUSS, Rosalind. *Under blue cup*. Cambridge: The MIT Press, 2011.

KRØIJER, Stine. "Figurations of the Future: On the Form and Temporality of Protests among Left Radical Activists in Europe". In: *Social Analysis*, v. 54, n. 3, Winter 2010, p. 139-152.

KÜNTZEL, Matthias. *Bonn und die Bombe: Deutsche Atomwaffenpolitik von Adenauer bis Brandt*. Frankfurt: Campus Verlag, 1992.

LABAKI, Luis Felipe Gurgel Ribeiro. *Viértov no papel: um estudo sobre os escritos de Dziga Viértov*. São Paulo: USP, 2016. (Dissertação de mestrado. Orientador: Prof. Dr. Eduardo Morettin).

LEFEBVRE, Henri. *La Production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1981.

LESSARD, John. "A second look: *Kuhle Wampe, or who owns the world?*". In: *Cineaste*, vol. 34, n. 4, Outono de 2009, p. 71-73.

LINDEPERG, Sylvie. *Nuit et brouillard, un film dans l'histoire*. Paris: Odile Jacob, 2007.

LOTMAN, Jurij M. "On the semiosphere". In: *Sign System Studies*, vol. 33, n. 1, 2005, p. 225-229.

_____. "A estrutura do texto artístico". Lisboa: Estampa, 1978.

LOURENÇO, Sandra. *Performative interplay: Contemporary art as role model to anti-model of corporate management*. Londres: University of London, 2017 (Tese).

LUKÁCS, Georg. "Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper". In: *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 31-54.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MALAVASI, Luca. "Storie di fantasmi". In: FARINOTTI, Luisella; GRESPI, Barbara; VILLA, Frederica. *Harun Farocki: Pensare con gli occhi*. Milano, Udine: Mimesis, 2017, p. 297-308.

MARX, Karl. *O Capital - Livro I: crítica da economia política: O processo de produção do capital*. São Paulo: Boitempo, 2013.

MATOS, Yanet Aguilera Viruez Franklin de; GILLONE, Ana Daniela de Souza. “Uma leitura reversa sobre *The Silver and the Cross*, vídeoinstalação de Harun Farocki para a exposição Princípio Potosí (2010)”. Parte da programação da Socine em Casa, que ocorreu em outubro de 2020, no formato remoto. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9Y-Fe6n_sgs&ab_channel=SOCINE. Acessado em: 2 de novembro de 2021.

MEINHOF, Ulrike. “Vietnam und Deutschland”. In: *konkret*, vol. 1, p. 2–3“, 1966.

_____. “Napalm und Pudding”. In: *konkret*, vol. 5, p. 2, 1967.

_____. “Vietnam und die Deutschen”. In: *konkret*, vol. 11, p. 2–3, 1967.

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

MELLO, Jamer Guterres de. *Agenciamentos estéticos e políticos no audiovisual contemporâneo: Imagens de arquivo na obra de Harun Farocki* (Tese). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.

MENGERSHAUSEN, Joachim von. “Letter to Harun Farocki”. In: *Critical Studies in Television*, v. 14, n. 1, 2019, p. 136-138.

MICHELSON, Annette. “*The man with a movie camera*: From magician to epistemologist”. In: *Artforum*, vo. 10, n. 7, março de 1972, p. 60-72.

MONTERO, David. “Unfinalizability, Addressivity and Tact: Harun Farocki’s Videograms of a Revolution”. In: *Thinking images: The essay film as a dialogic form in European cinema*. Bern: Peter Lang, 2012, p. 103-115.

MOURÃO, Patrícia; CALLOU, Hermano. “Harun Farocki: Quem é responsável?”. In: *Aniki*, vol. 7, n. 1, 2020, p. 239-244.

MUELLER, Roswitha. *Bertolt Brecht and the theory of media*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1989.

MULVEY, Laura. “Prazer Visual e cinema narrativo”. In: XAVIER, Ismail. (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1983. 475 p. pt. 3, p. 437-454.

MÜNKLER, Herfried. “The wars of the 21st century”. In: *International Review of the Red Cross*, vol. 85, n. 849, março de 2003, p. 7-22.

MUSSER, George. “The Origin of Cubicles and the Open-Plan Office”. In: *Scientific American*, 17 de agosto de 2009. Disponível em: <https://www.scientificamerican.com/article/the-origin-of-cubicles-an/>. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

NEER, Robert M. *Napalm, an American biography* (tese de doutorado). Columbia: Columbia University, 2011.

NEGT, Oskar; KLUGE, Alexander. *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

NESTLER, Peter. Sem título/Carta para Harun Farocki. In: SEYNES, Elsa de (Ed.). *Harun Farocki: What ought to be done*. Berlim: Harun Farocki Institut, 2017, p. 21-22.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos de. “Jarmusch e a busca de um outro olhar”. In: *Contracampo*, n. 50, outubro de 2003. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/50/jarmusch.htm>. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

OPLUSTIL, Karlheinz. “The Making of Out 1”. In: *Out 1. Noli me tangere / Spectre*. Fridolfing: Livreto do DVD (ed. Robert Fischer), 2013, p. 22–31.

OTXOTEKO, Mikel. “El otro lado de la imagen. Harun Farocki y el paradigma Playboy”. In: *Asparkia*, n. 31, 2017, pp. 13-28.

PANTENBURG, Volker. “From the golden age of television: The case of Westdeutscher Rundfunk (WDR)”. In: *Critical Studies in Television*, v. 14, n. 1, 2019, p. 106-124.

_____. “Towards an alternative history of the video essay: Westdeutscher Rundfunk, Cologne”. In: *NECSUS*, vol. 6, n. 2, 2017a, p. 275-280.

_____. “TELEKRITIK: Über Song of Ceylon”. In: *NECSUS*, vol. 6, n. 2, 2017b, p. 281-285.

_____. “TELEKRITIK: Über zwei Filme von Peter Nestler”. In: *NECSUS*, vol. 6, n. 2, 2017c, p. 287-290.

_____. *Farocki/Godard: Film as theory*. Amsterdam: Amsterdam University Press B.V., 2015.

_____. “Sobre o passado do cinema no presente da arte”. In: BORGES, Cristian; MOURÃO, Patrícia; MOURÃO, Maria D. G. *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010, pp. 162-187.

_____. “Visibilities: Harun Farocki between image and text,”. In: FAROCKI, Harun. *Imprint*. New York, Berlin: Lukas & Sternberg, Vorwerk, 2001, p. 12-40.

PARENTE, André. “A forma cinema: variações e rupturas”. In: MACIEL, Katia (Org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

PARKER, Stephen. *Bertolt Brecht: A Literary Life*. London: Bloomsbury, 2014.

PASSMORE, Leith. *Ulrike Meinhof and the Red Army Faction*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

PELECHIAN, Artavazd. “Montagem distancial, ou teoria da distância”. In: LABAKI, Amir (Org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 162-184.

PÉRIOT, Jean-Gabriel. “Une histoire visuelle: La Rote Armee Fraktion et ses images”. In: BRENEZ, Nicole; MARINONE, Isabelle (Org.). *Cinémas libertaires: Au service des forces de transgression et de révolte*. Paris: Septentrion, 2015.

PETZOLD, Christian; ABEL, Marco. “The Cinema of Identification Gets on my Nerves: An Interview with Christian Petzold”. In: *Cineaste*, v. 33, n. 3, 2008. Disponível em: <https://www.cineaste.com/summer2008/the-cinema-of-identification-gets-on-my-nerve>. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

PLUTARCO. “The obsolescence of oracles”. In: *Moralia, volume V*. Cambridge: Harvard University Press, 1999, pp. 347-501.

POTTER, Pamela M. “Wagner and the Third Reich: myths and realities”. In: GREY, S. Thomas. *The Cambridge Companion to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 235-245.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.

PRECIADO, Beatriz. *Gender, Sexuality, and the Biopolitics of Architecture: From the Secret Museum to Playboy*. (Tese). New Jersey: Princeton University, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. “Les incertitudes de la dialectique”. In: *Trafic*, nº. 93, 2015, pp. 94-101.

_____. “Ten thesis on politics”. In: *Theory and Event*, v. 5, n. 3, 2001.

REIMER, Robert C.; REIMER, Carol J. *The A to Z of German Cinema*. Lanham: The Scarecrow Press, 2010.

RENTSCHLER, Eric. "Remembering Not to Forget: A Retrospective Reading of Kluge's Brutality in Stone". In: *New German Critique*, n. 49, Inverno de 1990 [edição especial dedicada a Alexander Kluge], p. 23-41.

RICHTER, Hans. "Der Filmessay: Eine neue Form des Dokumentarfilms". In: BLUMLINGER, Christa; WULFF, Constantin (eds.). *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen Film*. Viena: Sonderzahl, 1992.

RING, Annie. "Harun Farocki's Critical Film Archive". In: OSBORNE, Dora (ed.). *Archive and Memory in German Literature*. Rochester: Camden House, 2015, pp. 141-160.

RODOWICK, David Norman. "Harun Farocki's Liberated Consciousness". In: *What philosophy wants from images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2017, p. 75-102.

ROMANDINI, Fabián Ludueña. *A ascensão de Atlas: Glosas sobre Aby Warburg*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2017.

_____. *A comunidade dos espectros: I. Antropotecnia*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2012.

ROSENBAUM, Jonathan. "A Road Not Taken". In: *Chicago Reader*, 13/2/1992. Disponível em: <https://www.jonathanrosenbaum.net/2020/09/a-road-not-taken/>; <https://chicagoreader.com/film/a-road-not-taken/>. Acessado em: 2 de dezembro de 2020.

ROSS, Kristin. *May '68 and its afterlives*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

ROUSH, Paula. "AK on Video Essay: 'Workers Leaving the Factory in Eleven Decades'". Publicado em blog pessoal, em 31 de janeiro de 2010. Disponível em: <https://thinkingpractices.wordpress.com/2010/01/31/ak-on-video-essay-workers-leaving-the-factory-in-eleven-decades/>. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

RUMMEL, R. J. *Statistics of Democide: Genocide and Mass Murder Since 1900*. Charlottesville: Center for National Security Law, School of Law, University of Virginia, 1997.

SÁNCHEZ, David Montero. “Comentar imágenes con imágenes: El concepto de crítica visual dialógica en el cine de Harun Farocki”. In: *L’Atalante*, n. 21, Junho de 2016, p. 191-201.

SANDER, Helke. “ERKLÄRUNG 5.9.2020”. Declaração da cineasta, em 2020. Disponível em: <https://www.helke-sander.de/filme/brecht-die-macht-der-manipulateure/>. Acessado em: 2 de dezembro de 2020.

_____. “Zum Film”. Declaração da cineasta, em 1975. Disponível em: <https://www.helke-sander.de/filme/brecht-die-macht-der-manipulateure/>. Acessado em: 2 de dezembro de 2020.

SCHMID, Josef. “Intendant Klaus von Bismarck und die Kampagne gegen den ‘Rotfunk’ WDR”. In: *Archiv für Sozialgeschichte*, n. 41, p. 349-381.

SCHMITT, Carl. *O conceito do político / Teoria do Partisan*. Belo Horizonte: Del Rey, 2008.

SCHUT, Pieter Herman Bakker. (Ed.). *Das info – Briefe von gefangenen aus der raf aus der diskussion 1973-1977*. Kiel: Neuer Malik Verlag, 1987.

_____. *Stammheim – Der Prozess gegen die Rote Armee Fraktion: Die notwendige Korrektur der herrschenden Meinung*. Kiel: Neuer Malik Verlag, 1986; Bonn: Neuaufgabe Pahl-Rugenstein, 2007.

_____. *Todesschüsse, Isolationshaft, Eingriffe ins Verteidigungsrecht*. Hamburg: Verlag Libertäre Assoziation, 1985.

SÉNECA, Lúcio Aneu. *Cartas a Lucílio*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

SHKLOVSKY, Viktor. *Knight’s move*. Champaign: Dalkey Archive Press, 2005.

SIEBEL, Volker. “Painting pavements”. In: ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki – Working on the sightlines*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004, pp. 43-54.

SILBERMAN, Marc. “Whose Revolution? The Subject of Kuhle Wampe (1932)”. In: ISERNBERG, Noah (Ed.). *Weimar Cinema: An Essential Guide to Classic Films of the Era*. New York, Chichester: Columbia UP, 2009, p. 311–330.

_____. “The rhetoric of the image: Slatan Dudov and Bertolt Brecht’s *Kuhle Wampe* or *Who owns the world?*”. In: *German cinema: Texts in context*. Detroit: Wayne State University Press, 1995, p. 34-48.

_____. “The politics of representation: Brecht and the media”. In: *Theatre Journal*, vol. 39, n. 4, 1º de dezembro de 1987, p. 448-460.

SKORECKI, Louis. “Mon bloc-notes?”. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 329, Novembro de 1981, p. VIII-IX.

SLOBODIAN, Quinn. *Foreign front: Third world politics in sixties West Germany*. Durham & Londres: Duke University Press, 2012.

SMITH, J.; MONCOURT, André. *The Red Army Faction: A documentary history* (2 vols.). Londres: PM Press, 2009 e 2013.

SOHN-RETHEL, Alfred. “Die soziale Rekonsolidierung des Kapitalismus / Ein Kommentar Nach 38 Jahren (1932/1970)”. In: *Kursbuch*, n. 21, setembro de 1970, p. 17-23. Disponível em: <https://www.medienberatungev.org/wp-content/uploads/2019/12/PDFAlfred-Sohn-RethelKursbuchabgeschrieben.pdf>. Acessado em: 15 de janeiro de 2018.

_____. *Geistige und körperliche Arbeit. Zur Theorie gesellschaftlicher Synthesis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. Edição em inglês: *Intellectual and Manual Labour: a critique of epistemology*. London: Macmillan, 1978.

_____. “A economia dual da transição”. In: *Processo de trabalho e estratégias de classe* (panfleto da Conferência de Economistas Socialistas da Inglaterra, com textos de diversos autores). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982, p. 42-68.

_____. *Ökonomie und Klassenstruktur des deutschen Faschismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973. Edição em inglês: *The economy and class structure of German fascism*. Londres: Free Association Books, 1987.

STAM, Robert. “The ‘long 1968’ and radical film aesthetics”. In: GERHARDT, Christina; SALJOUGH, Sara (Ed.). *1968 and global cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 2018, p. 23-42.

_____. *Reflexivity in film and literature – From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.

STEYERL, Hito. “Is a museum a factory?”. In: *e-flux*, n. 7, junho de 2009. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/07/61390/is-a-museum-a-factory/>. Acessado em: 20 de dezembro de 2020.

STIEGLER, Bernard. *Technics and time, 3: Cinematic time and the question of malaise*. Stanford: Stanford University Press, 2011.

_____. *Technics and time, 2: The fault of Epimetheus*. Stanford: Stanford University Press, 2009.

_____. *Technics and time, 1: The fault of Epimetheus*. Stanford: Stanford University Press, 1998.

STRAUB, Jean-Marie. “Peter Nestler, um documentarista não reconciliado”. In: *Devires*, v. 10, n. 1 (Org. DUMANS, João; ARAÚJO, Mateus), 2013a, p. 24-27. Trad. DUMANS, João; ARAÚJO, Mateus.

_____. “Introdução a Nestler”. In: *Devires*, v. 10, n. 1 (Org. DUMANS, João; ARAÚJO, Mateus), 2013b, p. 28-32. Trad. DUMANS, João; ARAÚJO, Mateus.

TIETKE, Fabian. “A laboratory for political film: The formative years of the german film and television academy and participatory filmmaking from workerism to feminism”. In: GERHARDT, Christina; ABEL, Marco. *Celluloid revolt: German screen cultures and the long 1968*. Rochester: Camden House, 2019, p. 105-121.

TOMAS, David. *Vertov, Snow, Farocki: Machine vision and the posthuman*. New York: Bloomsbury, 2013.

TOMME, Niels Van. “The image as machine”. In: *Visibility machines : Harun Farocki and Trevor Paglen*. Baltimore, Maryland : Center for Art, Design and Visual Culture, 2014, p. 25-35.

VARON, Jeremy. *Bringing the War Home: The Weather Underground, the Red Army Faction and the Revolutionary Violence of the 1960s and the 1970s*. Berkeley: University of California Press, 2004.

VERTOV, Dziga. *Kino-eye: The writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984.

VIENS, Lise. “Stratégies citationnelles dans Die Soldaten de Bernd Alois Zimmermann”. In: *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 17, n. 1, 1996, p. 1–19.

_____. *La citation dans la pensée créatrice de Bern Alois Zimmerman* (Tese). Montreal: Université McGill, 1995.

VIRÍLIO, Paul. *Estética da desapareição*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

_____. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

VOLTZENLOGEL, Thomas. “Conjurer les images, abîmer les regards: Temps et montage chez Harun Farocki”. In: *Proteus*, n. 12, Julho de 2017, p. 22-31.

_____. “Harun Farocki (1944-2014), or Dialectics in Images”. In: *Senses of cinema*, nº. 73, Dezembro de 2014. Disponível em: <http://bit.ly/1QuTEVs>. Acessado em: 10 de janeiro de 2020.

YOUNG, Benjamin. "On media and democratic politics: *Videograms of a revolution*". In: ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki – Working on the sightlines*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004, pp. 245-260.

YOUNGKIN, Stephen D. *The lost one: A life of Peter Lorre*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2005.

YOUNGKIN, Stephen D.; BIGWOOD, James; CABANA, Raymond G. Jr (Orgs.). *The films of Peter Lorre*. Secaucus: Citadel Press, 1982.

WARNER, Rick. "Essaying the Forms of Popular Cinema: Godard, Farocki and the Principle of Shot/Countershot". In: PAPAIZIAN, Elizabeth; EADES, Caroline (Orgs.). *The essay film: Dialogue, politics, utopia*. New York: Columbia University Press, 2016, p. 28-67.

WELLERSTEIN, Alex. "Who Made That Firebomb?". Disponível em: <http://blog.nuclearsecrecy.com/2013/08/30/who-made-that-firebomb/>. Acessado em 4 de setembro de 2019.

WITTE, Ludo de. *The Assassination of Lumumba*. New York: Verso, 2001.

WITTLICH, Angelika. "Entwurf für eine Konzeption 'Telekritik 1975' ÜBER DOKUMENTARISCHE ARBEIT; Beispiele und Analysen; Draft for a concept 'Telekritik 1975' ABOUT DOCUMENTARY WORK". In: *Critical Studies in Television*, v. 14, n. 1, 2019, p. 129-133.

WITTNER, Lawrence. *Confronting the Bomb: A Short History of the World Nuclear Disarmament Movement*. Stanford: Stanford University Press, 2009.

WYMAN, David A. "Why Auschwitz Was Never Bombed". In: *Commentary*, n. 65, 1978.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

ZISCHLER, Hanns. "Travailler avec Harun". In: *Trafic*, n. 43, outono de 2002, p. 25-27.

Anexo I: O que deve ser feito

Queremos criar uma instituição que, a princípio, seja apenas um escritório para iniciar e coordenar algum trabalho de documentário²⁸⁸.

Em última análise, uma (a) biblioteca nacional da imagem.

Produzir material para investigar o presente, o passado futuro.

A instituição se destina a coletar, isto é, assegurar o que está disponível, e produzir, isto é, iniciar o que ainda não existe.

Seu trabalho deve ser não comercial, seus recursos e sua equipe deve vir da esfera científica pública.

Modos de trabalho.

A instituição encarregar um grupo de produzir material filmico sobre um tema específico

A instituição coordena o trabalho de vários grupos trabalhando em temas específicos.

A instituição permite que alguém que está fazendo um filme sobre um tema específico concretize no cinema investigações documentárias que do contrário só existiriam no papel ou na sua cabeça,

ou ela dá a alguém que tocou brevemente algo importante como parte de uma obra existente a oportunidade de expandir esse tema.

Algo sobre o valor documentário dos filmes

Assim como no trabalho com fontes escritas, a documentação não pode ser deixada ao jornalismo. Os milhões de quilômetros que são

produzidos anualmente no cinema e na televisão são inadequados para documentar o mundo real de maneira a permitir o trabalho com as fontes.

Não apenas o material carece de indicações de localização, tempo e condição de filmagem: ele é totalmente absorvido no produto final, mais ainda do que no trabalho com textos. A partir de um texto que diz algo, também se pode deduzir algo que não está dito. Pode-se afirmar isso com base no valor material do próprio texto.

²⁸⁸ Em meados da década de 1970, Harun Farocki escreveu esta chamada de duas páginas, intitulada programaticamente “O que deve ser feito”, seguida por uma pesquisa dirigida a colaboradores e apoiadores em potencial. A tradução do texto para o português é nossa, com base nas versões em inglês e alemão publicadas, recentemente, pelo Harun Farocki Institut.

Pode-se talvez deduzir algo diferente a partir do material cinematográfico, mas dificilmente escrever qualquer outra coisa com ele. Quando se tenta fazer isso, como é comum nas compilações, chega-se a afirmações insustentáveis.

Um jornal cinematográfico de 1947 documenta, sobretudo, de que modo um jornal cinematográfico era montado e falado na época, dificilmente como eram as coisas e o que as pessoas diziam. Ao contrário do trabalho textual, a edição do negativo consome o alinhamento do material com um determinado interesse cognitivo/representativo. (Enquanto uma fonte escrita se abre a novos usos por meio de sua interpretação). No expediente das emissoras de televisão, o material excedente (as sobras da edição) é também destruído.

O propósito de utilização/expressão específico no jornalismo também impede uma investigação suficientemente intensa e continuada sobre um tema.

Além disso, não há pesquisas o bastante sendo feitas quanto ao que realmente constitui uma biblioteca útil de imagens; o sistemático e o não-sistematizável.

A chamada documentação mostra o mundo como se fosse algo conhecido, resultando no fato de que alguns anos depois não podemos mais apreendê-lo como parecia ser. Deve-se fazer imagens com as quais o estranho mundo de hoje possa ser descoberto, e o presente se torne história. Precisamos produzir blocos de construção.

Primeiro, precisamos desenvolver um modo de obtê-los e depois precisamos montá-los e desmontá-los.

Com uma tal instituição, podemos também organizar uma associação de trabalhadores, não de uma perspectiva abstrata, mas a partir dos pontos de contato do trabalho.

PESQUISA

estamos escrevendo esta carta para ver o que você espera de uma instituição, tal como a projetamos. (conferir o primeiro esboço de h. farocki, em anexo). estamos escrevendo para descobrir em detalhes o que você poderia fazer para tal instituto.

assumimos

que as imagens produzidas e preservadas pelo jornalismo, sobretudo o telejornalismo, têm pouco valor documental. são produzidas por pessoas que possuem na cabeça um pequeno conjunto de suposições. ilustrações descartáveis de regimes pré-concebidos de pensamento e discurso. quase nenhum processo é filmado, praticamente só metáforas visuais. os originais são montados para uma única apresentação. alguns anos depois, percebe-se que as imagens documentaram apenas o jargão dos jornalistas de uma determinada época, nada mais. além disso, é difícil acessar as imagens por razões legais.

assumimos

que, a partir de um esforço conjunto, meios de produção devem ser obtidos em instituições de ensino e pesquisa, a fim de produzir imagens cinematográficas com genuíno valor documental. podem ser feitas com o desejo de preservar algo que existe (e não apenas sua expressão comumente aceita), e podem ser feitas com o desejo de transmitir algo que existe (e não somente sua expressão comumente aceita).

tendo descoberto se e como podemos nos constituir, pretendemos indicar um/a secretário/a ou intermediário/a para investigar em tempo integral onde obter recursos.

perguntamos-lhe se estaria disposto e apto a fazer esse trabalho, ou se conhece alguém que gostaria de fazê-lo (1).

conexões

precisamos descobrir quais instituições da rfa poderiam apoiar uma proposta como a nossa – universidades e autoridades públicas, sindicatos e partidos, empresas e fundações. talvez companhias televisivas também, se nos aproximarmos de tal maneira que um arranjo especial se torne possível. é importante que você escreva qualquer organização que tem potencial para financiar nosso trabalho. anote o nome exato, o endereço, e a respectiva pessoa para contato. acrescente sua experiência com essa pessoa e com a organização. talvez a organização possa promover só uma parte de nosso trabalho. então, não deixe da lado nem mesmo a possibilidade mais remota, talvez uma empresa que faça filmes pedagógicos (2).

sugira também se devermos nos juntar a uma instituição existente (3).

projetos

a fim de coletar, comparar e conectar, todos devem nos informar sobre seus projetos individuais. breve descrição. incluindo projetos que foram rejeitados pela televisão e outros locais de produção, trabalhos interrompidos ou abandonados ou descartados. identifique o estado do projeto: ideia inicial, ou com 5 anos de pesquisa... (4)

material existente

com certeza há muito material jogados nos porões das pessoas. breves descrições a esse respeito também são bem-vindas, por exemplo, “5 horas de conversação em agosto de 1961 com um ceramista de Kulmbach sobre seus esmaltes, 16mm, preto/branco, som sincrônico em dois rolos”.

por favor, também nos dê informações sobre materiais acessíveis de outras pessoas (5).

referências

chegamos à conclusão de que, para podermos fazer solicitações, precisaremos de referências, isto é, deve haver membros dessa iniciativa que possuam materiais filmados, vídeos e fitas de áudio para demonstrar que somos qualificados a fazer trabalho documental. por favor, cite as suas obras que podem cumprir tal função (6).

plano

além de contribuições individuais, sugestões sobre as áreas de trabalho e os métodos de trabalho desejados de tal instituto são muito bem-vindas. o esboço anexo lista alguns métodos de trabalho possíveis. por favor, descreva quais você considera realistas, seja para você, seja no geral (7).

equipamento

você tem câmera, mesa de montagem, gravador, equipamento de vídeo? você tem acesso a equipamentos de outras pessoas ou instituições? por favor, nos diga em que condições esses aparelhos, e possivelmente também os materiais filmados e as fitas televisivas, estão disponíveis (8).

disposição

será difícil construir um local de trabalho. precisamos saber quanto tempo e energia cada um pode investir. por favor, escreva como você pode estar disponível no decorrer do próximo ano e meio. por favor, responda até 30 de setembro de 76. escreva para os editores da filmkritik 8 munich 2, kreittmayrstraße 3 (9).

saudações cordiais, em nome de h. farocki

Anexo II: Filmografia de Harun Farocki

1. *Zwei Wege (Dois caminhos, 1966)*. Diretor de fotografia: Horst Kandeler. País: Alemanha. Produção: SFB, Berlin-West. Produção televisiva: Hanspeter Krüger. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 3 min. Estreia: 31.3.1966, Nord 3. Feito para a série televisiva *Berliner Fenster*.

2. *Jeder ein Berliner Kindl (Todo mundo é um Berliner Kindl, 1966)*. Direção de fotografia: Gerd Delp. País: Alemanha. Produção: DFFB, Berlin-West. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 4 min.

3. *Der Wahlhelfer (O voluntário de campanha, 1967)*, Direção de fotografia: Thomas Hartwig. País: Alemanha. Produção: DFFB, Berlin-West. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 14 min.

4. *Die Worte des Vorsitzenden (As palavras do presidente, 1967)*. Assistência de direção: Helke Sander. Roteiro: Harun Farocki, a partir dos textos de Lin Piao. Direção de fotografia: Holger Meins. País: Alemanha. Produção: DFFB, Berlin-West. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 3 min.

5. *Ohne Titel oder Wanderkino für Ingenieurstudenten (Sem título ou: O cinema itinerante para estudantes de engenharia, 1968)*. Roteiro: Parceria com o grupo Rote Zelle Technik da TU (Technische Universität / Universidade Técnica) de Berlim. Produção: DFFB, Berlin-West. Formato: Ampex de 1 polegada, p/b, 1:1,37. Duração: 40 min.

6. *Drei Schüsse auf Rudi (Três tiros em Rudi, 1968)*. Direção de fotografia: Skip Norman. Som: Ulrich Knaudt. País: Alemanha. Produção: DFFB, Berlin-West. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 4 min. (Considerado perdido)

7. *White Christmas (Natal branco, 1968)*. Direção de fotografia: Skip Norman. Som: Ulrich Knaudt. País: Alemanha. Produção: DFFB, Berlin-West. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 3 min.

8. *Ihre Zeitungen (Os jornais deles, 1968)*. Assistência de direção: Helke Sander. Direção de fotografia: Skip Norman. Som: Ulrich Knaudt. País: Alemanha. Produção: DFFB, Berlin-West. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 17 min.

9. *Ohne Titel oder Nixon kommt nach Berlin (Sem título ou: Nixon vem a Berlin, 1969)*. Roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Giorgios Xylandreu. Som: Ulrich Knaudt. País: Alemanha. Produção: Larabel Film

Harun Farocki, Berlin-West, Sozialistische Filmemacher Cooperative West-Berlin. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 2 min.

10. *Nicht lösches Feuer (Fogo inextinguível, 1969)*. Roteiro, Montagem: Harun Farocki. Assistência de direção: Helke Sander. Direção de fotografia: Gerd Conradt. Som: Ulrich Knaudt. Elenco: Harun Farocki, Hanspeter Krüger, Eckart Kammer, Caroline Gremm, Gerd Volker Bussäus, Ingrid Oppermann. País: Alemanha. Produção: Harun Farocki, Berlin-West for WDR, Cologne. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 25 min. Estreia televisiva: 27.7.1969, West 3.

11. *Anleitung, Polizisten den Helm abzureissen (Instruções para remover capacetes de polícia, 1969)*. Roteiro, Montagem: Harun Farocki. Direção de fotografia: Michael Geißler. País: Alemanha. Produção: Larabel Film Harun Farocki, Berlin-West, Rote Zelle Germanistik (FU Berlin), Sozialistische Filmemacher Cooperative West-Berlin. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 2 min.

12. *Die Teilung aller Tage (A divisão dos dias, 1970)*. Co-direção: Hartmut Bitomsky. Roteiro, Montagem: Hartmut Bitomsky, Harun Farocki. Assistência de direção: Petra Milhoffer, Ingrid Oppermann. Programa pedagógico: Petra Milhoffer, Wolfgang Lenk, a partir de textos de Karl Marx. Direção de fotografia: Carlos Bustamante, Adolf Winckelmann. Assistência de fotografia: Georg Lehner. Câmera de animação: Helmut Herbst, Carlos Bustamante. Maquinistas: Klaus W. Bunser, Gerhard Braun. Som: Johannes Beringer. Mixagem: Gerhard Jensen. País: Alemanha. Produção: Cinegrafik, Helmut Herbst, Hamburg, WDR, Cologne. Produtor: Helmut Herbst. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 65 min. Estreia: 17.4.1970, Oberhausen. Estreia televisiva: 19.4.1970, West 3. Distribuição: Freunde der Deutschen Kinemathek.

13. *Eine Sache, die sich versteht (15x) (Algo auto-explicativo (15x), 1971)*. Co-direção: Hartmut Bitomsky. Roteiro: Hartmut Bitomsky, Harun Farocki, a partir de textos de Karl Marx e Friedrich Engels. Direção de fotografia: Carlos Bustamante, David Slama. Montagem: Hasso Nagel. Som: Johannes Beringer. Mixagem: Gerhard Jensen. País: Alemanha. Produção: Larabel Film Harun Farocki, Berlin-West, com apoio financeiro do conselho curatorial de jovens filmes alemães. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 64 min. Estreia: 06.1971, Berlin-West, Internationales Forum des Jungen Films. Distribuição: Freunde der Deutschen Kinemathek.

14. *Die Sprache der Revolution. Beispiele revolutionärer Rhetorik, untersucht von Hans Christoph Buch (A linguagem da revolução. Exemplos de uma retórica revolucionária, examinados por Hans Christoph Buch, 1972)*. Roteiro:

Hans Christoph Buch. Direção de fotografia: Bernd Maus, Joachim Pritzel. Som: Christian Praszer. Montagem: Ulla Agne, Claudia Karsunke. País: Alemanha. Produção: WDR, Cologne. Produção executiva: Volker Dieckmann. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 45 min. Estreia televisiva: 30.10.1972, Nord 3.

15. *Remember Tomorrow is the First Day of the Rest of Your Life* (1972). Roteiro, Montagem: Harun Farocki. Direção de fotografia: Fritz Grosche. Assistência de direção: Klaus Krahn. Música: The Velvet Underground, Afterhours, Don McLean, American Pie, The New Seekers, I'd like to Teach the World to Sing, Neil Young, Heart of Gold, Ray Stevens, Turn Your Radio On. Som: Johannes Beringer. Mixagem: Gerhard Jensen. País: Alemanha. Produção: SFB, Berlin-West. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 10 min. Estreia televisiva: 14.04.1972, Nord 3. Feito para a série televisiva Studio III / Aus Kunst und Wissenschaft.

16. *Der Ärger mit den Bildern. Eine Telekritik von Harun Farocki (O problema com as imagens. Uma telecrítica de Harun Farocki, 1973)*. Roteiro: Harun Farocki. Montagem: Evelyn Reichert-Panitz. Arte gráfica: Franziska Scherer. Narração: Harun Farocki. Gerência de produção: Wolfgang Kreck. Produção: WDR, Cologne e Guenther R. Weinhold. Produção televisiva: Angelika Wittlich. Formato: 16mm, b/w, cor, 1:1,37. Duração: 48 min. Estreia televisiva: 16.05.1973, WDR 3.

17. *Einmal wirst auch Du mich lieben. Über die Bedeutung von Heftromanen (Algum dia você também irá me amar. Sobre o significado dos romances baratos, 1973)*. Direção, roteiro: Hartmut Bitomsky, Harun Farocki. Assistência de direção: Walter Adler. Direção de fotografia: Karl Heinz Blöhm. Assistência de fotografia: Dietmar Jütten. Som: Peter Grätz. Desenho de luz: Hans Heinrichs. Montagem: Ursula Hermann. Assistência de montagem: Brigitte Schröder. Figurino: Detlef Papendorf, Christel Röttgen. Maquiagem: Christiane Becker, Günther Wöhn. Acessórios: Walter Giese, Horst Koch. Gerência de produção: Wolfgang Sperling. Produção: WDR, Cologne. Produção executiva: Kurt Zeimert. Produção televisiva: Christhart Burgmann, Leo Kreutzer. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 44 min. Estreia televisiva: 30.08.1973, West 3.

18. *Brunner ist dran (Brunner é o próximo, 1973)*. Roteiro: Harun Farocki, baseado na história *Le mauvais vitrier*, de Charles Baudelaire. Direção de fotografia: David Slama. Assistência de fotografia: Marina Koischwitz, Fritz Grosche, Klaus Krahn (programa geral). Som: Hans Beringer. Montagem: Rolf Basedow. Gerência de produção: Giefer Thomas. Produção: Larabel Film, Harun Farocki, Berlin-West, para a SFB, Berlin-West. Produção televisiva:

Jürgen Tomm. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 17 min. Estreia televisiva: 08.10.1973, Nord 3.

19. *Make up* (1973). Roteiro: Harun Farocki. Assistência de direção: Tillmann Taube. Direção de fotografia: Carlos Bustamante. Assistência de fotografia: Marco Fumasoli. Som: Hans Beringer. Montagem: Rolf Basedow. Desenho de set: Simone Bergmann. Modelo: Marie-Christine Deshaies. Maquiagem: Serge Lutens. Elenco: Verena Reichel, Helma Sanders, Hans Zischler. Redação: Axel von Hahn. Produção: Larabel Film Harun Farocki, Berlin-West, para Bayerischen Rundfunk, Munique. Produção executiva: Walter Adler, Dirk Gerhard. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 29 min. Estreia televisiva: 14-20.10.1973, Bayern 3.

20. *Sesamstraße (Rua Sésamo, 1973)*. Direção, roteiro: Hartmut Bitomsky, Harun Farocki. Direção de fotografia: Carlos Bustamante. Som: Hans Beringer. Montagem: Rolf Basedow. Produção: Larabel Film Harun Farocki, Berlin-West. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Episódios: *Transport 1* (3 min.), *Transport 2* (3 min., estreia 23.01.1973), *Container 1* (3 min.), *Container 2* (3 min., estreia 12.11.1974), *Sägen* (3 min., estreia 10.05.1973), *Hammer* (3 min., estreia 19.06.1973), *Der Weg des Geldes* (3 min., 27.09.1973), *Baggerlied* (4 min., 01.10.1973), *Dock* (3 min., 21.05.73), *Schiffsentladung* (3 min.).

21. *Die Arbeit mit den Bildern. Eine Telekritik von Harun Farocki (O trabalho com as imagens. Uma telecrítica de Harun Farocki, 1974)*. Roteiro: Harun Farocki. Montagem: Marion Zausch. Arte gráfica: Franziska Scherer. Gerência de produção: Wolfgang Kreck. Produção: WDR, Cologne. Produção executiva: Kurt Zeimert. Produção televisiva: Angelika Wittlich. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 44 min.. Estreia televisiva: 08.11.1974, West 3.

22. *Plakatmaler (Artistas de cartazes, 1974)*. Roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Rainer März. Som: Manfred Stelzer. Montagem: Harun Farocki. Produção: WDR, Cologne e Harun Farocki. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 20 min. Note commissioned for the magazine program Kino 74, but not broadcasted.

23. *Über "Gelegenheitsarbeit einer Sklavin" (Sobre "Trabalhos ocasionais de uma escrava", 1974)*. Roteiro: Harun Farocki. Narração: Harun Farocki. Produção: WDR, Cologne. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 22 min. Citações do filme: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* (Alexander Kluge, BRD 1973/4) Note: commissioned for the magazine program Kino 74, but not broadcasted.

24. *Moderatoren im Fernsehen (Moderadores da televisão, 1974)*. Roteiro, compilação: Harun Farocki. Produção: WDR, Cologne. Formato: 2-inch- MAZ,

cor, 1:1,37. Duração: 22 min. Note intended for broadcast in the series Telekritik (12.11.1973, West 3), but not broadcasted.

25. *Erzählen (Narrar, 1975)*. Direção, roteiro: Harun Farocki, Ingemo Engström. Textos de base: Walter Benjamin, Gebrüder Grimm, Franz Kafka, Jurij M. Lotman, Boris Pasternak, Cesare Pavese, Alfred Sohn-Rethel, Sergej Tretjakov, Franz Carl Weiskopf. Direção de fotografia: Axel Block. Assistência de fotografia: Chris Strewe. Montagem: Erika Kisters, Birgit Schuldt. Som: Karl-Heinz Rösch. Gerência de produção: Renate Sami. Elenco: Avinho Barbeitov, Ingemo Engström, Harun Farocki, Hanspeter Krüger, Willem Menne, Karl Retzlaw, Otto Sander, Hanns Zischler. Produção: WDR, Cologne e Harun Farocki. Formato: 16mm, p/b, 1:1,37. Duração: 58 min. Estreia televisiva: 27.06.1969, West 3.

26. *Über Song of Ceylon von Basil Wright (Sobre Song of Ceylon de Basil Wright, 1975)*. Roteiro: Harun Farocki. Montagem: Marianne Müller-Kratsch. Narração: Harun Farocki. Produção: WDR, Cologne. Produção executiva: Kurt Zeimert. Duração: 25 min.

27. *Die Schlacht. Szenen aus Deutschland (A batalha. Cenas da Alemanha, 1976)*. Direção, adaptação para a televisão: Harun Farock, Hanns Zischler, com base em uma peça de Heiner Müller. Direção de fotografia: Jupp Steiof. Técnico de vídeo: Peter Schlögel. Montagem: Lilo Gieseler. Som: Hans Joachim König. Desenho de set: Walter Hallerstedt. Figurino: Brigitte Schünemann. Maquiagem: Horst Mühlbrandt. Gerência de produção: Erwin Dräger. Elenco: Marie Bardischewski, Ulrike Bliefert, Lili Schönbörn-Anspach, Gisela Stein, Joachim Baumann, Peter Fitz, Otto Mächtlinger, Willem Menne, Hubert Skolud et al. Produção: SFB, Berlin-West. Produção televisiva: Jürgen Tomm. Produção executiva: Martin Stachowitz. Formato: 2-inch-MAZ, cor, 1:1,37. Duração: 52 min. Estreia televisiva: 10.05.1976, Nord 3.

28. *Sarah Schumann malt ein Bild (Sarah Schumann pinta uma imagem, 1977)*. Roteiro: Harun Farocki. Direção de Fotografia: Ingo Kratisch. Montagem: Rolf Basedow. Som: Johannes Beringer. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, NDR, Hamburg. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 8 min. Comissionado para a série televisiva *Sesamstraße*.

29. *Einschlafgeschichten 1-5 (Histórias de ninar 1-5, 1977)*. Roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Montagem: Johannes Beringer. Som: Harun Farocki, Johannes Beringer. Assistência: Ursula Lefkes. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, NDR, Hamburg. Formato: 16mm/35mm, cor, 1:1,37. Duração: 5 episódios de 3 min. Comissionado para as séries televisivas *Sesamstraße* e *Das Sandmännchen* (3-5).

30. *Häuser 1-2 (Edifícios 1-2, 1978)*. Roteiro: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, for NDR, Hamburg. Formato: 16 mm, cor, 1:1,37. Duração: 10 min. Comissionado para a série televisiva *Sesamstraße*.

31. *Einschlafgeschichten 1-3 / Katzensgeschichten (Histórias de ninar 1-3 / Histórias de gato, 1978)*. Roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch, David Slama. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, for NDR, Hamburg. Formato: 3 mm, cor. Duração: 3 minutos por episódio. Comissionado para a série televisiva *Sandmännchen*, NDR.

32. *Zwischen Zwei Kriegen (Entre duas guerras, 1978)*. Direção, montagem: Harun Farocki. Roteiro: Harun Farocki, Wolfgang Bruckschen, com base na peça de rádio *Das große Verbindungsrohr* (1975), de Harun Farocki. Assistência de direção: Jörg Papke. Consultoria científica: Hella Jürgens. Direção de fotografia: Axel Block, Ingo Kratisch. Assistência de fotografia: Melanie Walz. Desenho de luz: Melanie Walz. Som: Karl-Heinz Rösch. Mixagem: Gerhard Jensen. Música: trechos de *Lied von der Erde*, de Gustav Mahlers. Direção de arte, figurino, maquiagem: Ursula Lefkes. Acessórios: Ursula Lefkes, Jörg Papke. Gerência de produção: Wolfgang Bruckschen. Elenco: Ingemo Engström (Enfermeira), Jeff Laysound (Hochöfner), Reneé Schlesier (Enlutada), Stephan Mattusch (Engenheiro), Willem Menne (Engenheiro), Peter Fitz (Engenheiro), Hildegard Schmahl (Mulher), Konrad Born (Aprendiz), Friedelm Ptok (Barão industrial), Ingrid Oppermann (Comunista), Wolfgang Winkler (Kommunist), Peter Nau (Comunista), Caroline Neubaur (bela burguesa), Harun Farocki (Harun Farocki). Narração: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion (produção interna, financiada pelos participantes). Produção executiva: Jörg Papke. Formato: 16mm, p/b, 1:1,66. Duração: 83 min. Estreia: 05.11.1978, Duisburger Filmwoche. Lançamento: 17.11.1978 Berlin-West (Cinema Bundesallee). Distribuição: Basis. Estreia televisiva: 11.12.1993, Hessen 3. Prêmios: *Prix Carosse d'Or* 1978.

33. *Ein Bild von Sarah Schumann (Uma imagem de Sarah Schumann, 1978)*. Roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Montagem, som: Hans Beringer. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, para a WDR, Cologne. Produtor: Harun Farocki. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 30 min. Estreia televisiva: 02.04.1978, West 3. Comissionado para a série televisiva *Kunstgeschichten*.

34. *Der Geschmack des Lebens (O gosto da vida, 1979)*. Roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Rosa Mercedes. Montagem, som: Hanns Beringer. Música: Tony Conrad and Faust, The Rolling Stones, Jimi Hendrix, Deep Purple. Assistência, gerência de produção: Karl-Heinz Wegmann. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West. Formato: 16 mm, cor,

1:1,37. Duração: 29 min. Estreia televisiva: 05.08.1979, SFB. Lançamento: 28.06.1980, Berlin-West, (Cinema Bundesallee). Comissionado para a série televisiva *Projektionen*.

35. *Zur Ansicht: Peter Weiss (Em exibição: Peter Weiss, 1979)*. Roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Gerd Braun. Montagem: Rosa Mercedes. Som: Lasse Sjöström. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West. Formato: 16 mm, cor, 1:1,37. Duração: 44 min. Estreia televisiva: 19.10.1979, West 3. Estreia no cinema: February 1980, Berlin-West, Internationales Forum des Jungen Films.

36. *Single. Eine Schallplatte wird produziert (Single. Uma gravação está sendo produzida, 1979)*. Roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch, David Slama, Gerd Braun. Montagem: Gerd Braun, Gerrit Sommer, Helga Kohlmeier, Dorothea Haffner, Brigitte Kurde. Som: Rolf Müller, Johannes Beringer, Karl-Heinz Wegmann. Música: *Time to Love* by Stephan Baal, Caryn McCombs production. Coordenação de produção: Rosa Mercedes. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, para a SFB. Formato: 1-inch-MAZ, cor, 1:1, 37. Duração: 49 min. Estreia televisiva: 27.07.1980, West 3 e Hessen 3 (evidentemente não transmitido). Comissionado para a série televisiva *DENKSTE!?*.

37. *Anna und Lara machen das Fernsehen vor und nach (Anna e Lara estão brincando de televisão, 1979)*. Direção de fotografia, montagem: Harun Farocki. Roteiro: Annabel Lee Faroqhi, Larissa Lu Faroqhi. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 18 min. Presumivelmente perdido.

38. *Industrie und Fotografie (Indústria e fotografia, 1979)*. Roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch, Rosa Mercedes, Rolf Silber. Montagem: Hella Vietzke. Música: Tony Conrad and Faust. Narração: Christhart Burgmann. Coordenação de produção: Hans-Dieter Müller. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, para a WDR, Cologne. Produtor: Guenther Weinhold. Produção televisiva: Werner Dütsch. Formato: 35 mm., p/b, 1:1,37. Duração: 44 min. Estreia televisiva: 01.03.1979, West 3.

39. *Stadtbild (Vista da cidade, 1981)*. Roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch, Ronny Tanner. Assistência de fotografia: Matthias von Gunten. Som: Rolf Müller. Montagem: Johannes Beringer. Coordenação de locação: Rosa Mercedes, Karl-Heinz Wegmann. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, para a WDR, Cologne. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 44 Min. Estreia televisiva: 10.09.1981, West 3.

40. *Kurzfilme von Peter Weiss (Curtas-metragens de Peter Weiss, 1982)*. Roteiro, comentário: Harun Farocki. Direção de fotografia: Rainer März. Produção: Harun Farocki Filmproduction, Berlin-West, para a WDR, Cologne. Formato: 16mm, p/b, 1:1, 37. Duração: 44 min (versão televisiva); 80 min. (versão completa). Estreia televisiva: 05.04.1982, West 3 (versão televisiva), 08.11.1996, 3sat (versão completa). O filme foi feito para ser exibido em duas partes, mas em 1982 apenas a primeira parte foi transmitida.

41. *Etwas wird sichtbar (Diante dos olhos, Vietnam, 1982)*. Assistência de direção: Ursula Lefkes. Roteiro: Harun Farocki, Karl-Heinz Wegmann. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Segunda unidade de fotografia: Rainer März, Peter Wirths. Assistência de fotografia: Wolf-Dieter Fallert, Ebba Jahn. Montagem: Johannes Beringer. Assistência de montagem: Klaus Klinger. Som: Rolf Müller, Manfred Blank. Assistência de som: Karl-Heinz Wegmann. Alimentação, transporte: Marion Lange. Fotografia, pintura: Manfred Wilhelms. Cabelo, maquiagem: Veronika Wildt. Mixagem: Gerhard Jensen. Música, direção musical: Markus Spies. Execução musical: Thomas Duven, Thomas Lange, Friederike Schenk. Elenco: Anna Mandel, Marcel Werner, Hanns Zischler, Inga Humpe, Bruno Ganz, Ernst Helter, Ming HuToMo, Jeff Layton, Ronny Tanner, Hartmut Bitomsky, Rainer Homann, Olaf Scheuring, Michael Wagner, Manfred Lindlbauer, Klaus Henrichs, Elfriede Irrall, Jusri Jusuf, Ingrid Oppermann, Frank Arnold, Jacques Thiti, Ursula Hoffman, Lina Lubig, Nannette Lorraine Schumacher, Gisela Stelly, Klaus Wohlfart, Willem Menne, Ulf Kadritzke, Gerd Volker Bussäus, Harun Farocki. Narração: Till Hagen. Poema: "Bilder" (1974), de Heiner Müller. Livros: *North Vietnam's strategy for survival* (Palo Alto, 1972), de Jon M. Van Dyke; *Reise nach Hanoi* (Reinbek bei Hamburg, 1969), de Susan Sontag; *Fire in the lake* (Londres, 1972), de Francis FitzGerald; *Theorie des Partisanen* (Berlim, 1963), de Carl Schmitt. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, ZDF, Mainz. Produção executiva: Ulrich Ströhle. Laboratório: Geyer-Werke GmbH, Berlim. Redação: Eckart Stein. Formato: 35mm, p/b, 1:1,37. Duração: 114 min. Estreia: 24.01.1982, Saarbrücken (Max-Ophüls-Preis). Lançamento: 26.02.1982, Berlin-West (Cinema Bundesallee). Estreia televisiva: 05.09.1984, ZDF. Distribuição: Basis German Film Board Classification Prädikat "Wertvoll" (of high artistic quality and social relevance).

42. *L'Argent von Bresson (L'Argent de Bresson, 1983)*. Direção: Hartmut Bitomsky, Manfred Blank, Harun Farocki. Roteiro, comentário: Harun Farocki, Manfred Blank, Hartmut Bitomsky, Jürgen Ebert, Gaby Körner, Melanie Walz, Barbara Schlungbaum. Direção de fotografia: Leo Borchard, Carlos Bustamante. Montagem: Manfred Blank. Edição MAZ: Horst Imlau. Som: Manfred Blank, Egon Bunne, Susanne Röckel. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, WDR, Cologne. Formato: 16mm + 2-inch-VTR (trechos

de *L'Argent*) cor, p/b, 1:1,37. Duração: 30 min. Estreia televisiva: 30.11.1983, WDR. Comissionado para a série televisiva *Kino '83*.

43. *Interview: Heiner Müller (Entrevista: Heiner Müller, 1983)*. Roteiro, entrevista: Harun Farocki. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: cerca de 30 min. Presumivelmente perdido.

44. *Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas Romanfragment Amerika (Jean-Marie Straub e Danièle Huillet trabalhando em um filme baseado em Amerika de Franz Kafka, 1983)*. Roteiro, comentário: Harun Farocki. Colaboração: Karl-Heinz Wegmann. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Montagem: Rosa Mercedes. Som: Klaus Klingler. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, WDR, Cologne, Large Door, London. Produção televisiva: Helmut Merker. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 26 min. Estreia televisiva: 13.11.1983, ARD Comissionado para a série televisiva *Schaukasten, Bilder und Berichte vom Kino*.

45. *Ein Bild (Uma imagem, 1983)*. Roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Assistência de fotografia: Melanie Walz. Montagem: Rosa Mercedes. Som: Klaus Klingler. Mixagem: Gerhard Jensen. Música: Markus Spies. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, em colaboração com a SFB. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 25 min. Estreia televisiva: 12.09.1983, Hessen 3, Nord 3, West 3. Comissionado para a série televisiva *Projektionen '83*.

46. *Peter Lorre – Das Doppelte Gesicht (Peter Lorre – A dupla face, 1984)*. Roteiro, comentário: Harun Farocki, Felix Hofmann. Direção de fotografia: Wolf-Dieter Fallert, Ingo Kratisch. Câmera de animação: Ronny Tanner. Som: Klaus Klingler, Gerhard Metz. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, para a WDR, Cologne, Transtel, Cologne. Formato: 16mm, cor, p/b, 1:1,37. Duração: 59 min. Estreia televisiva: 05.09.1995, WDR.

47. *Filmtip: Tee im Harem des Archimedes (1985)*. Direção, roteiro, comentário: Harun Farocki. Produção: WDR, Cologne. Formato: 1-inch-VTR, cor, 1:1,37. Duração: 7 min. Estreia televisiva: 12.12.1985, West 3. Comissionado para a série televisiva *Filmtip*.

48. *Betrogen (Traído, 1985)*. Roteiro: Harun Farocki, Victoria Esch. Assistência de direção: Ronny Tanner. Direção de fotografia: Axel Block. Assistência de fotografia: Michael Tötter, Christoph Oberdieck. Desenho de luz, cenário: Holger Greiss, Joachim Scholz, Peter Arndt. Montagem: Renate Merck. Assistência de montagem: Dagmar Haferi. Som: Rolf Müller. Assistência de som: Ernst-Hermann Marell. Mixagem: Richard Borowski. Música: Andreas Köbnerset. Direção de arte: Ursula Lefkes, Hermann Pitz,

Raimund Kummer. Acessórios: Michael Möldner, Inken Planthaber. Figurino, maquiagem: Peter Guttenberg, Jues Justin. Coordenação de locação: Sandra Wulff, Michael Danilow. Elenco: Roland Schäfer, Katja, Rupé, Nina Hoger, Rolf Becker, Marquard Bohm, Gerd Volker Bussäus, Gerd David, Micheal Dick, Peter Franke, Dietmar Mues, Burkhard Röschmann, Michael Schönborn, Peter Stadlmayer, Angelika Thomas. Produção: Common Film Filmproduktion GmbH, Berlin-West, with Cinegrafik Helmut Herbst, Hamburg, Winkelmanns Filmproduction, Dortmund, BR, Munich, com apoio financeiro de Hamburgische Filmförderung / Hamburger Filmbüro / Bundesministerium des Innern. Produtor: Helmut Wietz. Produtor associado: Helmut Herbst, Adolf Winkelmann. Produção executiva: Raphael Bürger. Formato: 35mm, Fujicolor, 1:1,66. Duração: 99 min. Estreia: 26.10.1985, Hof (Filmtage). Estreia televisiva: 09.06.1989, Bayern 3.

49. *Filmbücher (Livros de cinema, 1986)*. Roteiro, comentário: Harun Farocki. Produção: WDR, Cologne. Formato: video-1-inch-VTR, cor, 1:1,37. Duração: 15 min. Estreia televisiva: 17.04.1986, West 3. Comissionado para a série televisiva *Kino '86*.

50. *Filmtip*: Kuhle Wampe (1986). Roteiro, comentário: Harun Farocki. Formato: video-1-inch-VTR, cor, 1:1,37. Duração: 6 min. Estreia televisiva: 01.05.1986, WDR, Cologne. Comissionado para a série televisiva *Filmtip*.

51. *Schlagworte, Schlagbilder. Eine Gespräch mit Vilém Flusser (Frases de impacto, imagens de impacto. Uma conversa com Vilém Flusser, 1986)*. Roteiro, comentário, entrevista: Harun Farocki. Produção: WDR, Cologne. Formato: Video-1-inch-VTR, cor, 1:1,37. Duração: 13 min. Estreia televisiva: 01.05.1986, West 3. Comissionado para a série televisiva *Filmtip*.

52. *Wie man sieht (Como se vê, 1986)*. Roteiro, comentário, entrevista: Harun Farocki. Assistência de direção: Michael Pehlke. Direção de fotografia: Ingo Kratisch, Ronny Tanner. Montagem: Rosa Mercedes. Corte negativo: Elke Granke. Som: Manfred Blank, Klaus Klingler. Mixagem: Gerhard Jensen. Pesquisa: Michael Pehlke. Narração: Corinna Belz. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, com apoio financeiro de Hamburger Filmbüro. Produtor: Harun Farocki, Ulrich Ströhle. Formato: 16mm, p/b e Eastmancolor, 1:1,37. Duração: 72 min. Estreia: 08.06.86, Berlin-West (Kinofest '86). Estreia austríaca: 03.04. 1987, Vienna (Stadtkino). Lançamento: 28.05. 1987, Cologne. Distribuição: Basis. Estreia televisiva: 9.03.1990, West 3.

53. *Bilderkrieg (Imagens-guerra, 1987)*. Roteiro: Harun Farocki, com base nos livros *Das Buch des Alfred Kantor*, de Alfred Kantor, e *Femmes Algeriennes*, de Marc Garanger. Assistência de direção, pesquisa: Michael Trabitzsch. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Câmera de animação: Irina Hoppe. Montagem: Rosa Mercedes. Corte negativo: Elke Granke. Som: Klaus Klingler. Mixagem: Gerhard Jensen-Nelson. Narração: Corinna Belz. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, para a WDR, Cologne. Produtor: Harun Farocki.

Produção televisiva: Werner Dütsch. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 44 min. Estreia televisiva: 03.12.1987, West 3.

54. *Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen* (1987). Roteiro: Harun Farocki, Michael Trabitzsch, com base no poema “Die Menschen stehen vörwärts in den Straßen” (1911), de Georg Heym. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Montagem: Harun Farocki. Som: Klaus Klingler. Narração: Adelheid Rogger. Produção: SWF, Baden-Baden. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 8 min. Estreia televisiva: 14.11.1987, Südwest 3.

55. *Filmtip: Der Tod des Empedokles* (1987). Roteiro, comentário, montagem: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Som: Klaus Klingler. Produção: WDR, Cologne. Produção televisiva: Werner Dütsch. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 7 min. Estreia televisiva: 08.10.1987, West 3. Citações usadas no filme: *Der Tod des Empedokles oder Wenn dann der Erde Grün von neuem Euch erglänzt* (BRD 1986/87, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet). Comissionado para a série televisiva *Filmtip*.

56. *Die Schulung (O treinamento)*, 1987). Roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Simon Kleebauer. Segunda unidade de fotografia: Rosa Mercedes. Desenho de luz, técnicos de vídeo: Jürgen Frieß, Fabian Meyer. Montagem: Roswitha Gnädig. Som: Rolf Müller. Produção: SWF, Baden-Baden. Produção televisiva: Ebbo Demant. Coordenação de locação: Uwe Kremp. Formato: video-1-inch-VTR, cor, 1:1,37. Duração: 44 min. Estreia televisiva: 19.02.1987, ARD. Comissionado para a série televisiva *Ziele*.

57. *Kinostadt Paris (Cine-cidade Paris)*, 1988). Roteiro, comentário: Manfred Blank, Harun Farocki, a partir de uma citação de *Ein Ethnologe in der Metro*, de Marc Augé. Entrevistas: Manfred Blank. Direção de fotografia: Helmut Handschel. Montagem: Edith Perlaky. Som: Thomas Schwadorf. Pesquisa: Ursula Langmann. Narração: Corinna Belz, Helmut Grieser. Produção: WDR, Cologne. Coordenação de produção: Friedhelm Maye. Produção televisiva: Werner Dütsch. Formato: video-BetaSp, cor, 1:1,37. Duração: 60 min. Estreia televisiva: 05.03.1990, West 3.

58. *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (Imagens do mundo e inscrição das guerras)*, 1988). Roteiro: Harun Farocki. Assistência de direção, Pesquisa: Michael Trabitzsch. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Câmera de animação: Irina Hoppe. Montagem: Rosa Mercedes. Corte negativo: Elke Granke. Som: Klaus Klingler. Mixagem: Gerhard Jensen-Nelson. Narração: Ulrike Grote. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, com apoio financeiro do fundo cinematográfico da NRW. Produtor: Harun Farocki. Formato: 16mm, cor, p/b, 1:1,37. Duração: 75 min. Estreia televisiva: 10.11.1988, Duisburg (Duisburger Filmwoche).

59. *Georg K. Glaser – Schriftsteller und Schmied (Georg K. Glaser – Escritor e ferreiro)*, 1988). Roteiro, comentário, entrevista: Harun Farock, com citações de *Jenseits der Grenzen*, de Georg K. Glaser. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Montagem: Rosa Mercedes, Klaus Klingler. Corte negativo: Elke Granke. Som: Klaus Klingler. Mixagem: Gerhard Jensen-Nelson. Narração:

Harun Farocki (comentário), Georg K. Glaser (textos). Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, para a SWF, Baden-Baden. Produtor: Harun Farocki. Produção televisiva: Ebbo Demant. Formato: 16mm, Eastmancolor, cor, 1:1,37. Duração: 44 min. Estreia televisiva: 20.09.1988, SWF 3.

60. *Image und Umsatz oder: Wie kann man einen Schuh darstellen (Imagem e vendas ou: Como representar um sapato, 1989)*. Roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Montagem: Egon Bunne, Rosa Mercedes. Som: Klaus Klingler. Coordenação de locação: Michael Trabitzsch. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West para a SWF, Baden-Baden. Produção televisiva: Ebbo Demant. Formato: video-BetaSp, cor e p/b, 1:1,33. Duração: 52 min. Estreia televisiva: 29.08.1989, ARD.

61. *Leben – BRD (Como viver na RFA, 1990)*. Roteiro: Harun Farocki. Assistência de direção: Michael Trabitzsch. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Montagem: Rosa Mercedes, Irina Hoppe. Corte negativo: Elke Granke. Som: Klaus Klingler. Mixagem: Gerhard Jensen-Nelson. Pesquisa: Michael Trabitzsch, Ronny Tanner. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, ZDF, Mainz, La Sept, Paris. Produtor: Harun Farocki. Produção televisiva: Eckart Stein, Claire Doutriaux. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 83 min. Estreia: 10.02.1990, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin-West. Distribuição: Basis. Estreia televisiva: 20.02.1990, ZDF.

62. *Was ist los (O que há?, 1991)*. Roteiro, entrevistas: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Segunda unidade de fotografia: Arthur Ahrweiler. Montagem: Rosa Mercedes, Irina Hoppe. Som: Gerhard Metz. Assistência de som: Klaus Klingler, Ronny Tanner. Mixagem: Gerhard Jensen-Nelson. Pesquisa: Michael Trabitzsch. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, para a WDR, Cologne. Produtor: Harun Farocki. Redação: Werner Dütsch. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 58 min. Estreia: 12.11.1991, Duisburg (Duisburger Filmwoche). Estreia televisiva: 18.11.1991, West 3.

63. *Kamera und Wirklichkeit (Câmera e realidade, 1992)*. Direção, Roteiro, Comentário: Harun Farocki, Andrei Ujica. Equipe: Harun Farocki, Andrei Ujica, Andrei Plesu, Friedrich Kittler, Manfred Schneider, Peter M. Spangenberg. Produção: SWF, Baden-Baden, em colaboração com a Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, for arte, Straßburg. Produtor: Harun Farocki. Produção televisiva: Ebbo Demant. Formato: video-BetaSp, cor, 1:1,37. Duração: 120 min. (SWF-version); 186 min. (arte-version) Estreia televisiva: 07.12.1992, SWF 3; 22.12.1992, arte.

64. *Videogramme einer Revolution (Videogramas de uma revolução, 1992)*. Direção, roteiro, comentário: Harun Farocki, Andrei Ujica. Tradução: Nathalie Roth (German). Arte gráfica: Hauke Sturm, Angela Zumpe, Peter U. Petersen. Edição: Egon Bunne. Assistência: Beate Ochsner (Germany), Velvet Moraru (Romania). Narração: Thomas Schultze. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Bremer Institut Film / Fernsehen Produktionsgesellschaft mbH, Bremen com suporte financeiro de Berliner Filmförderung. Produtor: Harun Farocki. Produtor executivo: Ulrich Ströhle.

Formato: vídeo transferido para 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 106 min. Estreia: 12.08.1992, Locarno (International Filmfestival). Estreia alemã: 14.11.92 Duisburg (Duisburger Filmwoche). Estreia comercial: 06.05.1993. Estreia televisiva: 20.12.1993, West 3 German. Classificação do Comitê de Cinema: Prädikat "Wertvoll" (alta qualidade artística e relevância social).

65. *Ein Tag im Leben der Endverbraucher (Um dia na vida do consumidor, 1993)*. Direção, roteiro, compilação: Harun Farocki. Assistência: Aysun Bademsoy, Michael Trabitzsch. Colaboração: Annabel Faroqhi, Elke Naters, Christian Petzold. Edição de vídeo: Max Reimann. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin para SWF, Baden-Baden e WDR, Cologne. Produtor: Harun Farocki. Produtor executivo: Aysun Bademsoy. Produtor televisivo: Ebbo Demant. Formato: video-BetaSp, cor, b/w, 1:1,37. Duração: 44 min. Duração: 24.06.1993, ARD.

66. *Die führende Rolle (O papel da liderança, 1994)*. Direção, roteiro, comentário: Harun Farocki. Pesquisa: Tanja Baran. Edição: Max Reimann. Narração: Harun Farocki. Produção: Tele Potsdam, Berlin, 3sat, Mainz. Produtor: Lew Hohmann. Produtor executivo: Marco Mundt. Produtor televisivo: Inge Classen. Formato: video-BetaSp, cor 1:1,37. Duração: 35 Min. Duração: 04.12.1994, 3sat.

67. *Die Umschulung (O re-treinamento, 1994)*. Direção, roteiro: Harun Farocki. Assistência de direção: Ronny Tanner. Direção de fotografia: Ingo Kratisch, Thomas Arslan. Edição: Max Reimann. Som: Klaus Klingler. Assistência de produção: Aysun Bademsoy, Anna Faroqhi, Elke Naters. Produção: SWF, Baden-Baden, Harun Farocki Filmproduktion, Berlin. Produtor: Harun Farocki. Produtor televisivo: Ebbo Demant. Formato: video-BetaSp, cor, 1:1,37. Duração: 44 min. Duração: 09.06.1994, ARD Awards Adolf-Grimme-Preis, 1995.

68. *Arbeiter verlassen die Fabrik (A saída dos operários da fábrica, 1995)*. Direção, roteiro, comentário: Harun Farocki. Assistência: Jörg Becker. Edição: Max Reimann. Narração: Harun Farocki. Pesquisa: Janny Léveillé (Paris), Marina Nikiforova (Moskau), David Barker (Washington), Kinemathek im Ruhrgebiet, Paul Hoffmann. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, WDR, Cologne com contribuição de ORF, Vienna, Dr. Heinrich Mis, LAPSUS, Paris, Christian Baute, DRIFT, New York, Chris Hoover. Produtor: Harun Farocki. Produtor televisivo: Werner Dütsch. Formato: video-BetaSp, cor and b/w, 1:1,37. Duração: 36 min. Duração: 02.04.1995, 3sat; 18.12.1995, West 3.

69. *Der Werbemensch (O cara do comercial, 1996)*. Direção, roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Assistência de fotografia: Rosa Mercedes. Edição: Max Reimann. Som: Ronny Tanner. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, para 3-sat, Mainz. Produtor: Harun Farocki. Produtor televisivo: Inge Classen. Formato: video-BetaSp, cor, 1:1,37. Duração: 3 min. Duração: 17.01.1997, arte.

70. *Der Auftritt (A aparência, 1996)*. Direção, roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Assistência de fotografia: Rosa Mercedes. Edição: Max Reimann. Som: Ronny Tanner. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, para 3-sat, Mainz. Produtor: Harun Farocki. Produtor executivo: Ulrich Ströhle. Produtor televisivo: Inge Classen. Formato: video-BetaSp, cor, 1:1,37. Duração: 40 min. Duração: 14.07.1996, 3sat.

71. *Theater der Umschulung (O teatro do re-treinamento, 1996)*. Direção, roteiro: Harun Farocki. Assistência de direção: Ronny Tanner. Direção de fotografia: Ingo Kratisch, Thomas Arslan. Edição: Max Reimann. Som: Klaus Klingler. Assistência de produção: Aysun Bademsoy, Anna Faroghi, Elke Naters. Produção: SWF, Baden-Baden, Harun Filmproduktion, Berlin. Produtor: Harun Farocki. Produtor televisivo: Ebbo Demant. Formato: video-BetaSp, cor 1:1,37. Duração: 4 min. Duração: 27.06.1996, arte.

72. *Die Küchenhilfen (Ajudantes de cozinha, 1996)*. Direção, roteiro, entrevistas: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Assistência de fotografia: Arthur Ahrweiler. Edição: Rosa Mercedes, Irina Hoppe. Som: Gerhard Merz. Assistência de som: Klaus Klingler, Ronny Tanner. Mixagem: Gerhard Jensen-Nelson. Pesquisa: Michael Trabitzsch. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, para WDR, Cologne. Produtor: Harun Farocki. Produtor televisivo: Werner Dütsch. Formato: 16mm, cor, 1:1,37. Duração: 60 min. Duração: 26.01.1996, arte.

73. *Die Werbebotschaft (A informação publicitária, 1997)*. Direção, roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Assistência de fotografia: Rosa Mercedes. Edição: Max Reimann. Som: Ronny Tanner. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin. Produtor: Harun Farocki. Produtor executivo: Ulrich Ströhle. Produtor televisivo: Inge Classen. Duração: 3 min.. Formato: video-BetaSp, cor, 1:1,37 Duração: 04.04.1997, arte.

74. *Der Ausdruck der Hände (A expressão das mãos, 1997)*. Direção: Harun Farocki. Roteiro: Harun Farocki, Jörg Becker. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Som: Klaus Klingler. Edição: Max Reimann. Pesquisa nos EUA: David Barker, Tom Bigelow. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, para WDR. Produtor televisivo: Werner Dütsch. Formato: video-BetaSp, 1:1,37, cor. Duração: 30 min. Duração: 07.09.1997, 3sat.

75. *Stilleben (Natureza morta, 1997)*. Direção, roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Edição: Irina Hoppe, Rosa Mercedes, Jan Ralske. Som: Ludger Blanke, Jason Lopez, Hugues Peyret. Mixagem: Gerhard Jensen-Nelson. Colaboração: Jörg Becker, Dina Ciraulo, Cathérine Mariette. Narração: Hanns Zischler. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Movimento Production (Christian Baute, Pierre Hanau), em co-produção com ZDF/ 3sat, RTBF-Carré Noir (Christiane Philippe), Latitudes Production (Jacques-Henri Bronckart), ORF (Dr. Heinrich Mis), com a colaboração de NOS TV The Netherlands Programme Service (Cees van Ede), Planète Cable (Michel Badinter), com apoio do Centre National de la Cinématographie, France, documenta X (Brigitte Kramer). Produtor televisivo: Inge Classen.

Formato: 16mm, cor. Duração: 56 min. First screening August 1997, documenta X Duração: 07.09.1997, 3sat.

76. *Die Bewerbung (A entrevista, 1997)*. Direção, roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Assistência de fotografia: Bernd Löhr. Edição: Max Reimann. Som: Ludger Blanke. Música: Neil Young. Pesquisa: Ludger Blanke. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, para Süddeutsche Rundfunk, Stuttgart. Produtor: Harun Farocki. Produtor televisivo: Juliane Endres. Formato: video-BetaSp, cor, 1:1,37. Duração: 58 min. Duração: 18.02.1997, arte. Comissionado para a série televisiva *La vie en face / Welt im Blick*.

77. *Worte und Spiele (Palavras e jogos, 1998)*. Direção, roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch, Rosa Mercedes, Ludger Blanke. Edição: Max Reimann. Desenho de luz: Leo Lumen. Técnicos: Horst Brams, Anna Faroghi. Som: Ludger Blanke, Sylvia Mittelstädt, Rolf Merker. Música: Markus Spies, baseado em Johannes Brahms, Opus 121 *Denn es geht dem Menschen wie dem Vieh*. Colaboração, pesquisa: Ludger Blanke. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin. Produtor televisivo: Bernd Michael Fincke. Formato: video-BetaSP, cor, 1:1,37. Duração: 68 min.

78. *Der Finanzchef (O diretor financeiro, 1998)*. Direção, roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Edição: Max Reimann. Som: Ludger Blanke. Pesquisa: Ludger Blanke. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, para Süddeutschen Rundfunk, Stuttgart. Produtor: Harun Farocki. Produtor televisivo: Juliane Endres. Formato: video-BetaSP, cor, 1:1,37. Duração: 7 min. Duração: 06.03.1998, arte.

79. *Gefängnisbilder (Imagens da prisão, 2000)*. **Roteiro:** Harun Farocki. Direção de fotografia: Cathy Lee Crane, Ingo Kratisch. Montagem: Max Reimann. Som: Louis van Rooky. Pesquisa: Jörg Becker, Cathy Lee Crane. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Movimento Paris, Christian Baute, comissionado pela ZDF/3sat. Produção televisiva: Inge Classen. Formato: vídeo, cor e p/b. **Duração:** 60 min.

80. *Die Schöpfer der Einkaufswelten (Os criadores dos mundos de compras, 2001)*. Roteiro: Harun Farocki. Assistência: Matthias Rajmann. Direção de fotografia: Ingo Kratisch, Rosa Mercedes. Montagem: Max Reimann. Som: Ludger Blanke, Matthias Rajmann, Leo van Rooki. Pesquisa: Rob Miotke, Stefan Pethke, Matthias Rajman, Brett Simon. Produção executiva: Thomas Lorenz. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, em co-produção com SWR, NDR e WDR, em colaboração com Arte. Produção televisiva: Gudrun Hanke-El Ghomri (SWR), Bernd Michael Fincke (NDR), Werner Dütsch (WDR). Formato: vídeo, cor. Duração: 72 min. Estreia: Wiener Festwochen. Este filme foi transformado em uma produção teatral, *The Creators of Shopping Worlds – a quasi maoistic didactic play*. Concepção: Tom Kühnel, Jürgen Kuttner. Direção: Tom Kühnel. Estreia: 09.16, 2005, Theater Basel, Basel.

81. *Erkennen und Verfolgen (Reconhecer e perseguir, 2003)*. Roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch, Rosa Mercedes. Pesquisa,

assistência: Matthias Rajmann. Som: Louis van Rouki. Montagem: Max Reimann. Colaboração: Michael Baute, Kilian Hirt, Mike Jarmon, Ondine Rarey. Narração: Margarita Broich. Produção televisiva: Inge Classen. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, em colaboração com a ZDF/3sat, 2003. Formato: vídeo, cor. Duração: 58 min.

82. *Nicht ohne Risiko (Nenhum risco, 2004)*. Roteiro: Harun Farocki, Matthias Rajmann. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Som: Matthias Rajmann. Montagem: Max Reimann. Produção televisiva: Werner Dütsch. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, em colaboração com a WDR, Cologne. Formato: vídeo, cor. Duração: 50 min.

83. *Aufschub (Intervalo, 2007)*. Autor, produtor: Harun Farocki. Colaboração: Antje Ehmman, Christiane Hitzemann, Lars Pienkoß, Matthias Rajmann, Jan Ralske, Meggie Schneider. Documentação: Herinneringscentrum Kamp Westerbork, Memorial Center Camp Westerbork Hoogdalen. Fotos: Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie / The Netherlands Institute for War Documentation, Amsterdam. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, comissionado e financiado pelo Jeonju International Filmfestival, Jeonju. Material de arquivo: Rijksvoorlichtingsdienst Filmarchief, The Netherlands Institute for Sound and Vision, Hilversum. Formato: vídeo, p/w, silencioso. Duração: 40 min.

84. *Zum Vergleich (Em comparação, 2007)*. Roteiro: Harun Farocki, Matthias Rajmann. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Som: Matthias Rajmann. Montagem: Meggie Schneider. Desenhos: Andreas Siekmann. Colaboração: Antje Ehmman, Anand Narayan Damle, Michael Knauss, Regina Krottil, Iyamperumal Mannankatti, Mamta Murthy, Markus Nechleba, Jan Ralske, Yukara Shimizu, Isabelle Verreet. Formato: 16mm, cor. Duração: 61 min.

85. *Ein neues Produkt (Um novo produto, 2012)*. Montagem: Harun Farock. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Pesquisa, som: Matthias Rajmann. Mixagem, edição online: Jan Ralsk. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Matthias Rajmann, a convite de *Die Auftraggeber*, com curadoria de Nina Möntmann, para a Deichtorhallen. Internationale Kunst und Fotografie, Hamburg, 2012. Formato: vídeo, cor. Duração: 37 min.

86. *Sauerbruch Hutton Architekten (Arquitetos Sauerbruch-Hutton, 2013)*. Montagem: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Som: Matthias Rajmann. Mixagem, edição online: Jan Ralske. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Matthias Rajmann. Produção televisiva: Udo Bremer, Inge Classen (ZDF/3sat). Formato: vídeo HD, cor. Duração: 73 min. Estreia televisiva: 10.11.2013.

INSTALAÇÕES

1. *Schnittstelle (Interface, 1995)*. Roteiro, comentário, narração, elenco: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Segunda unidade de fotografia: Leo Borchard. Montagem: Max Reimann. Som: Klaus Klingler. Assistência: Jan Ralske. Produção: Musée Moderne d'art de Villeneuve d' Ascq, Harun

Farocki Filmproduktion, Berlin. Produtor: Harun Farocki. Formato: video-BetaSp (projeção dupla), cor, 1:1,37, 23 min. (Loop). Estreia alemã: 08.11.1995, Duisburg (Duisburger Filmwoche). Estreia televisiva: 25. 06. 1995, 3sat. Versão de um único canal disponível.

2. *Auge / Maschine (Olho / Máquina, 2000)*. Direção, roteiro: Harun Farocki com Matthias Rajmann, Ingo Kratisch, Rosa Mercedes. Edição: Max Reimann com apoio de ZDF/3sat, Mainz, (Inge Classen), Galerie Greene Naftali, New York, (Carol Greene), ZKM, Karlsruhe, (Peter Weibel). Produtor: Harun Farocki. Formato: video-BetaSp, cor, 1:1,3, 23 min. (Loop), Germany 2000 Versão de um único canal disponível.

3. *Musikvideo (Vídeo-clipe, 2000)*. Direção, roteiro: Harun Farocki. Direção de fotografia: Harun Farocki, Antje Ehmann. Edição, som: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin Kurator Hans-Ulrich Obrist. Formato: mini DV, cor 50 sek. and 20 sek. (Loop) Germany 2000. Estreia: Digital City Seoul 2000, Seoul, South Korea, 31.08.2000.

4. *Ich glaubte Gefangene zu sehen (Pensei que estava vendo condenados, 2000)*. Direção, roteiro: Harun Farocki. Pesquisa, direção de fotografia: Cathy Lee Crane. Edição: Max Reimann. Som: Luis Van Rook Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Generali Foundation, Vienna com apoio de ZDF/3sat, Mainz Inge Classen, Movimento, Paris Christian Baute. Formato: BetaSp (dupla projeção), cor 23 min. (Loop), Germany 2000. Estreia: International Festival Locarno, 6.08.2000. Versão de um único canal disponível.

5. *Auge / Maschine II (Olho / Máquina II, 2001)*. Direção, roteiro: Harun Farocki com Matthias Rajmann, Ingo Kratisch, Kilian Hirt. Edição: Max Reimann com apoio de ZDF/3sat, Mainz, (Inge Classen), Galerie Greene Naftali, New York, (Carol Greene), e Brugge 2002, European Capital of Culture / desire productions, Cis Bierinckx. Produtor: Harun Farocki. Formato: video (dupla projeção), cor and b/w, 15 min. (Loop), Germany 2000. Versão de um único canal disponível.

6. *Auge / Maschine III (Olho / Máquina III)*. Direção, roteiro: Harun Farocki com Matthias Rajmann, Ingo Kratisch, Rosa Mercedes. Edição: Max Reimann com apoio de ZDF/3sat, Mainz, (Inge Classen), Galerie Greene Naftali, New York, (Carol Greene). Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin em co-produção com Institute of Contemporary Arts Arts, ICA, London. Formato: video (dupla projeção), cor 25 min. (Loop), Germany 2003. Versão de um único canal disponível.

7. *Gegen-Musik (Contra-música, 2004)*. Direção, roteiro: Harun Farocki Colaboração: Matthias Rajmann. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Som: Matthias Rajmann. Edição: Max Reimann. Produção: Le Fresnoy, Tourcoing Curator Pascale Pronnier. Produtor executivo: Olivier Rignault, Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Lille 2004, capitale européenne de la culture, Délégation aux Arts Plastiques, Fonds Image / Mouvement Centre National de la Cinématographie, Fonds DICREAM. Formato: video (double projection), cor, 23 min. (Loop), Germany 2004. Versão de um único canal disponível.

8. *Ausweg (Um caminho, 2005)*. Direção, roteiro: Harun Farocki. Colaboração: Antje Ehmman, Matthias Rajmann, Jan Ralske. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin. Formato: DV, b/w and cor, 14 min. (Loop), Germany 2005.

9. *Aufstellung (In-formação, 2005)*. Direção, roteiro: Harun Farocki. Ideia, pesquisa: Antje Ehmman. Pesquisa: Matthias Rajmann com apoio de TRANSIT MIGRATION, Kulturstiftung des Bundes. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin. Formato: DV, b/w and cor, 16 min. (Loop), Germany 2005.

10. *Drei Montagen (Três montagens, 2005)*. Curadores: Klaus Biesenbach, Ellen Blumenstein, Felix Ensslin. Ideia, realização e montagem: Harun Farocki. Pesquisa: Matthias Rajmann. Drei Frauen, 13 min., Ulrike Meinhof, 11 min., Tatort: Mordkommando, 5 min.. Formato: video, p/b e cor, som, tot. 13:20 min. (Loop), Germany 2005.

11. *Synchronisation (Sincronização, 2006)*. Video-instalação, produzida para a exposição Cinema like never before (Generali Foundation 2006, curadores Antje Ehmman e Harun Farocki). Ideia e realização: Antje Ehmman, Harun Farocki. Pesquisa: Matthias Rajmann video, cor, som, 3 min. (Loop), Germany 2006

12. *Arbeiter verlassen die Fabrik in elf Jahrzehnten (Trabalhadores saindo da fábrica em onze décadas, 2006)*. Video-instalação com 12 monitores, produzida para a exposição Cinema like never before (Generali Foundation 2006, curadores Antje Ehmman e Harun Farocki) Ideia, realização: Harun Farocki. Colaboração: Jan Ralske, video b/w and cor, som, tot. 36 min. (Loop), Germany 2006.

13. *Zur Bauweise des Films bei Griffith (Sobre a construção dos filmes de Griffith, 2006)*. Video-instalação produzida para a exposição Cinema like never before (Generali Foundation 2006, curadores Antje Ehmman e Harun Farocki). Ideia: Antje Ehmman, Harun Farocki. Realização e montagem: Harun Farocki. Edição: Jan Ralske, video (two channel), b/w, silencioso, 9 min. (Loop), Germany 2006.

14. *Hörstationen (Estações de escuta, 2006)*. Audio-instalação para sete fones, produzida para a exposição Cinema like never before, (Generali Foundation 2006, curadores Antje Ehmman, Harun Farocki). Ideia, realização: Antje Ehmman, Harun Farocki. Voz: Michael Baute (alemão), Cynthia Beatt (inglês).

15. *Übertragung (Transmissão, 2007)*. Direção, roteiro: Harun Farocki. Ideia: Antje Ehmman. Pesquisa: Antje Ehmman, Christiane Hitzemann, Regina Krottil, Matthias Rajmann, Isabell Verret. Câmera: Carlos Echeverria, Harun Farocki, Ingo Kratisch, Matthias Rajmann. Edição: Meggie Schneider. Som: Jochen Jezussek. Produção local: Avi Perez, Haim Perez. Direção técnica: Jan Ralske. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin. Comissionado por "Kunst Öffentlichkeit Zürich" com apoio de Schwyzer-Winker Stiftung. Formato:

video, cor, 43 min. som, (Loop), Germany 2007. Estreia: 2.11. 2007, Limmatplatz (Tramhaltestelle), Zürich / Switzerland.

16. *Deep play* (2007). Direção, roteiro: Harun Farocki. Assistência: Matthias Rajmann. Câmera: Ingo Kratisch. Edição: Bettina Blickwede. Programa: Benjamin Geiselhart. Animação: Regina Krottil. Instalação: Gregor Luft. Consultoria técnica: Ralph Niebuhr. Pesquisa, produção: Matthias Rajmann. Direção técnica: Jan Ralske. Colaboração: Antje Ehmann, Wiebke Enwaldt, Christiane Hitzemann, Ronny Tanner com apoio de DFB Kulturstiftung Berlin and Cine-Plus Media Service GmbH & Co. KG Berlin. Formato: Multichannel-Installation, 12 tracks à 2 hours 15 min. (Loop), Germany 2007, Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin.

17. *Vergleich über ein Drittes (Comparação via um terceiro, 2007)*. Direção, roteiro: Harun Farocki Camera Ingo Kratisch. Som: Matthias Rajmann com assistência de Antje Ehmann, Regina Krottil, Mamta Murthy, Markus Nechleba, Jan Ralske, Claus Üblacker. Locações: Burkina Faso (Gando), India (Mumbai, Nimbut, Pune), France (Leers) Germany (Dachau-Pellheim, Köln-Lövenich, Mücke-Atzenhain, Olfen-Vinnum). Apoio de Kulturstiftung des Bundes, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Vienna. Agradecimentos: Diébédo Francis Kéré. Produtor executivo: Matthias Rajmann. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Installation, 16-mm dupla projeção, cor, som, 24 min. (Loop), Germany 2007. Estreia: 2007, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Vienna.

18. *Fressen oder Fliegen (Festecendo ou voando, 2008)*. Realização: Antje Ehmann, Harun Farocki. Ideia, pesquisa, edição: Antje Ehmann. Comissionada por HAU. Hebbel am Ufer, Berlin, com apoio de Siemens Arts Programm, Hauptstadtkulturfonds, Berlin. Formato: 6 videos, b/w & cor, som, tot. 24 min. (Loop), Germany 2008.

19. *Ernste Spiele III: Immersion (Jogos sérios III: Imersão, 2009)*. Direção, roteiro: Harun Farocki. Pesquisa: Matthias Rajmann. Edição: Harun Farocki, Max Reimann. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Som: Matthias Rajmann. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin com apoio de Medienboard Berlin-Brandenburg GmbH. Co-produção: Jeu de Paume, Paris, Stuk, Leuven. Formato: video (double projection), cor, som, 20 min. (Loop), Germany 2009.

20. *Serious Games I: Watson ist hin (Jogos sérios I: Watson foi atingido, 2010)*. Direção: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Som: Matthias Rajmann. Edição: Harun Farocki. Edição online: Max Reimann, Jan Ralske. Roteiro: Harun Farocki, Matthias Rajmann. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin. Suporte de medienboard Berlin-Brandenburg GmbH, Bienal de Sao Paulo e KUB, Kunsthau Bregenz. Formato: Video (dupla projeção), cor, som, 8 min. (Loop), Germany 2010. Versão de um único canal disponível.

21. *Ernste Spiele II: 3 tot (Jogos sérios II: 3 mortos, 2010)*. Direção: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Som: Matthias Rajmann. Edição: Harun Farocki Online-editing Max Reimann, Jan Ralske. Roteiro: Harun

Farocki, Matthias Rajmann. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin. Com suporte de medienboard Berlin-Brandenburg GmbH, Bienal de Sao Paulo e KUB, Kunsthaus Bregenz. Formato: Video, cor, som, 8 min. (Loop), Germany 2010. Versão de um único canal disponível.

21. *Sonne ohne Schatten (Jogos sérios IV, 2010)*. Direção: Harun Farocki. Direção de fotografia: Ingo Kratisch. Som: Matthias Rajmann. Edição: Harun Farocki. Edição online: Max Reimann, Jan Ralske. Roteiro: Harun Farocki, Matthias Rajmann. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin. Com suporte de medienboard Berlin-Brandenburg GmbH, Bienal de Sao Paulo e KUB, Kunsthaus Bregenz. Formato: Video (dupla projeção), cor, som, 8 min. (Loop), Germany 2010. Versão de um único canal disponível.

22. *Umgießen (Verter, 2010)*. Variação de Opus 1 de Tomas Schmit. Conceito e realização: Harun Farocki. Imagem: Ingo Kratisch, Matthias Rajmann. Pós-produção: Jan Ralske. Assistência: Anna Bartholdy. Produção: Matthias Rajmann. Comissionado por Osram Art Projects: Seven Screens, Dr. Christian Schoen. Formato: Installation for 7 light steles, Variation I and II: 20 min, variation III: 21 min., video, silencioso (Loop), Germany 2010.

23. *Das Silber und das Kreuz (A prata e a cruz, 2010)*. Conceito e realização: Harun Farocki. Imagem: Ingo Kratisch. Edição: Christine Niehoff. Pós-produção, gerência, som: Matthias Rajmann. Narração: Cynthia Beatt. Tradução: Michael Turnbull. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin. Formato: video (dupla projeção), cor, som, 17 min. (Loop), Germany 2010.

24. *War tropes (Tropos de guerra, 2011)*. Conceito e realização: Antje Ehmann e Harun Farocki. Colaboração: Michael Baute, Rubaica Jaliwala, Matthias Rajmann, Jan Ralske, Wolfgang Schmidt. Produção: Harun Farocki Filmproduktion Berlin. Comissionado por KLEIST-FESTIVAL am MAXIM GORKI THEATER 4.-21.11. 2011. Financiado por Kulturstiftung des Bundes. Formato: 6 videos, p/b e cor, tot. 35 min., (Loop), Germany 2011.

25. *Parallel (Paralelo, 2012)*. Director Harun Farocki Research Matthias Rajmann Colaboração: Christian Brosche, Paul Felkner, Ingo Kratisch, Reiner Meyer, Niko Neu, Matthias Oborski, Jan Ralske, Andrew Stifter Produção: Harun Farocki Filmproduktion. Formato: Video, cor, som, 16 min. (Loop), Germany 2012

26. *Parallel II (Paralelo II, 2014)*. Direção: Harun Farocki. Pesquisa: Matthias Rajmann. Colaboração: Christian Brosche, Paul Felkner, Ingo Kratisch, Reiner Meyer, Niko Neu, Matthias Oborski, Jan Ralske, Andrew Stifter. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin. Formato: Video, cor, som, 9 min. (Loop), Germany 2014.

27. *Parallel III (Paralelo III, 2014)*. Direção: Harun Farocki. Pesquisa: Matthias Rajmann. Colaboração: Christian Brosche, Paul Felkner, Ingo Kratisch, Reiner Meyer, Niko Neu, Matthias Oborski, Jan Ralske, Andrew Stifter. Produção: Harun Farocki Filmproduktion. Formato: Video, cor, som, 7 min. (Loop), Germany 2014.

28. *Parallel IV (Paralelo IV, 2014)*. Direção: Harun Farocki. Pesquisa: Matthias Rajmann. Colaboração: Christian Brosche, Paul Felkner, Ingo Kratisch, Reiner Meyer, Niko Neu, Matthias Oborski, Jan Ralske, Andrew Stifter. Produção: Harun Farocki Filmproduktion. Formato: Video, cor, som, 11 min. (Loop), Germany 2014.

PROJETO CONTINUADO DE OFICINA

1. *Eine Einstellung zur Arbeit (Trabalho em um único plano, 2011-2014)*. Coordenação: Harun Farocki e Antje Ehmman.

SÉRIES DE RÁDIO

1973: Subjekt? – Objekt? Aus dem Leben des Rentners W. – Ein Porträt (WDR)

1974: Berufsarbeit und Entfremdung – Sechs Studien zum Bewußtsein abhängig Arbeitender

1976: Barfüßiges Denken. Berufstätige zu ihrer Arbeit (WDR)

1976: Gespräche mit Zeitgenossen (WDR)

1976: Das große Verbindungsrohr, Regie: Walter Adler (WDR)

1977: Das hohe Fenster oder Das Halsband des Todes. Eine Montage, Regie: Otto Düben (SDR)

1978: So long good-bye (WDR)