

HARUN FAROCKI:

CINEASTA, ARTISTA, TEÓRICO DA MÍDIA

Thomas Elsaesser



Mais do que qualquer outra coisa, tecnologias de controle eletrônico possuem um efeito desterritorializante. Os locais tornam-se menos específicos. Um aeroporto contém um shopping center, um shopping center contém uma escola, uma escola oferece instalações de lazer e recreação. Quais as consequências disso para as prisões, espelhos da sociedade, seu negativo e superfície de projeção?

Harun Farocki¹

Documentando a mudança – agenciamento, visibilidade e território

Se alguém se perguntar como, em primeiro lugar, a mídia técnica e, mais tarde, a mídia eletrônica, transformaram a sociedade civil, mudaram as práticas e rotinas de trabalho, e afetaram a política e o aparato de guerra nos últimos cinquenta anos, não encontrará melhor cronista de suas histórias ou observador mais arguto de suas conexões inesperadas que Harun Farocki. O fato de ser cineasta, além de pensador e escritor, é tanto um sinal dos tempos, quanto uma escolha vocacional. Um cineasta, ao produzir imagens, não apenas acrescenta itens ao acervo mundial; ele também comenta o mundo criado por essas imagens, e o faz através delas. Ciente de que a ferramenta cinematográfica

o escolheu, tanto quanto ele a ela, para documentar a vida pública sob o regime da imagem, Farocki trata o cinema com o maior respeito: o que significa que ele ignora muito do que normalmente entendemos como “cinema”. As tecnologias da visão e da imagem são tão centrais para o século XX, que praticamente tudo o que é dito por Farocki, apesar das aparências contrárias, é uma reflexão sobre o próprio cinema. Nessa perspectiva, contudo, o papel do cinema, como principal meio de se contar histórias em nossa cultura, acaba sendo quase secundário.

Em vez disso, o “cinema” na obra de Farocki deve ser compreendido como uma máquina do visível, em si mesma incrivelmente invisível. Por isso falar sobre aeroportos, escolas e prisões faz parte da *pós-história do cinema*, assim como o desvio de um rio, a bifurcação de uma estrada, o tear do jacquard, com suas sequências programáveis de tramas coloridas, ou a arma Maxim^{2a} fazem parte da *pré-história do cinema*³. Sendo talvez o modelo mais permeável – material e mentalmente – pelo qual nos imaginamos no mundo, e agindo sobre ele, esse dispositivo cinematográfico existe mesmo quando a câmera não está rodando e o projetor encontra-se ausente. Denotando um ordenamento das partes, uma lógica da presença de si mesmo, uma sequência de processos e uma geometria

de ações, o cinema era a realidade à qual foram condenados os mortais na parábola platônica da caverna, e o cinema encontra sua pós-vida protética e técnica em vídeos de vigilância e *scans* corporais: o que significa que seu tempo áureo como “a” forma de arte da segunda era industrial e a memória viva do século XX representa apenas um breve aluguel de sua vida patrimonial total. Colocando de outra forma: o cinema tem muitas histórias, das quais apenas algumas pertencem aos filmes. É necessário um artista-filósofo ou um arqueólogo-etnógrafo, mais do que um historiador, para detectar, documentar e reconstruir as linhas de força que conectam essas histórias.

“Detectar, documentar e reconstruir”: os termos são deliberadamente ambíguos. Ressaltam, junto ao significado questionável da palavra “documentário” na história do cinema e nas conotações investigativas da detecção, uma forma particular de “práxis” quando se fala a respeito de um artista que também se vê como um ativista. Se a palavra não tivesse se tornado um clichê, “intervir” poderia ser o termo (brechtiano) aplicado aos primeiros trabalhos de Farocki e às suas ambições radicais quando começou a filmar nos anos 1960. Desde então, testou, com seus filmes, formas de ação normalmente mais associadas a um sociólogo, a um técnico de la-

boratório ou a um teórico da mídia, do que a um ativista político. O desapego analítico do cientista experimental foi alternado com a paciência construtiva do projetista e com as habilidades de reconstrução de um cirurgião plástico. Mas o cineasta também tem sido uma testemunha excepcional de seu tempo, sobretudo quando, com paciência e persistência, filma como o visível e o inteligível afastaram-se cada vez mais na segunda metade do século XX, assim como o olho e a mão haviam se distanciado na primeira metade do século – processos reunidos sob o título genérico *Eye/machine*. Pois uma testemunha ocular não desempenha seu papel plenamente quando usa apenas os olhos: “Não se trata apenas daquilo que se encontra na imagem, mas, antes, daquilo que está por trás dela. Contudo, alguém mostra uma fotografia como prova de algo que não se pode provar”⁴. Eventos, acidentes, desastres, parece dizer Farocki, precisam ser virados do avesso, para que vejamos o que se esconde por trás deles e para inspecionar a frente do verso^{5c}: exceto que mesmo essa “imagem” pertence a uma época anterior, na qual a fotografia era algo que você podia tocar com suas mãos e dedos. Agora, trata-se de reconhecer o invisível no visível, ou de detectar o código pelo qual o visível está programado. Farocki falou certa vez sobre a edição dos noticiários noturnos veiculados depois do desastre do

show aéreo na base de Ramstein, em 16 de janeiro de 1989, em especial sobre um corte feito na sequência da manobra fatal, momentos antes dos aviões colidirem, para transmitir a coletiva de imprensa oficial que se seguiu:

O corte de 16 de janeiro tinha o efeito direto de induzir o espectador a contemplar a cena interrompida na sua imaginação. (...) Ao editar as imagens, de modo que a coletiva de imprensa fornecesse um pano de fundo para as imagens seguintes do show aéreo, rebai-xou-se a política da imagem do governo de Bonn, secreta e decisivamente. [O corte] é a vingança dos produtores televisivos contra a política de negócios que os obriga a usar seu equipamento de gravação e edição para lidar com identificações de porta, corredores de escritórios, carros oficiais, guaritas de porteiros, ou pseudo-eventos encenados como coletivas de imprensa .⁶

O que Farocki assinala na “pós-imagem” operada pelo corte é o poder do cinema, visível numa ausência (a imagem faltante) enquanto ausência (o mal-uso do dispositivo cinematográfico: “suas gravações e equipamentos de edição”). Em torno de um desastre espetacular na vida real, imitando o cinema, Farocki emblematicamente confirma o “fim do cinema”. Mas, da

mesma forma, também afirma que, se o cinema acabou, sua sobrevivida ainda é nossa melhor teoria de mídia.

Fazer cinema para Farocki pressupõe ser um tipo especial de testemunha, um “leitor atento” e um comentador sucinto. Mais de quarenta anos de trabalho, e uma lista de quase cem obras, fizeram dele um dos maiores sobreviventes artísticos de sua geração: da cena boêmio-anarquista na Hamburgo do início dos anos 1960 aos protestos estudantis em Berlim Ocidental, de 1968 à metade dos anos 1970, com seu dogmatismo revolucionário e suas aspirações ativistas. Construindo sua obra em confronto com os obstáculos de financiamento para filmes “independentes” e para trabalhos de televisão, deve ser considerado também um “sobrevivente” do Novo Cinema Alemão dos anos 1980 (grupo ao qual, propriamente, nunca quis pertencer). Ironicamente, tornou-se, nos anos 1990, um *autor* internacional, num tempo em que o termo – pelo menos na Alemanha, *Autorenfilmer* – passou de uma distinção a um insulto (para um cineasta com ambições convencionais). Como autor e artista de instalações, Farocki fez a transição para uma nova forma de arte e para diferentes lugares de exibição, como museus e galerias. Suas instalações de telas múltiplas são constantemente comissionadas por curado-

res e por festivais de arte eletrônica, e longas retrospectivas de seu trabalho, incluindo seus primeiros filmes, atingem agora audiências fora dos países de língua alemã, como, por exemplo, França, Grã-Bretanha, América Latina, Austrália e Estados Unidos.

Uma temporalidade perturbadora

Para Farocki, o ato de “documentar” o mundo contemporâneo é guiado por diferentes estratégias de provar e testar, demonstrar e testemunhar: aponta para métodos forenses e pedagógicos. Tais métodos estendem-se aos textos que publicou, àqueles escritos para acompanhar seus filmes, ou para prepará-los, e também podem ser localizados na presença performática do diretor em seus filmes. Farocki fala em carne e osso em *Fogo que não se apaga* (1969), *Entre duas guerras* (1978), *Schnittstelle* (*Interface*, 1995); em outros momentos, um diálogo de múltiplas camadas é estabelecido entre os personagens e o cineasta (*Diante de seus olhos, Vietnã*, 1982); ou um comentário roteirizado cuidadosamente dirige a atenção e instrui os olhos da mente (*Como se vê*, 1986), ocasionalmente narrado por uma apresentadora feminina em *off* (*Como se vê, Imagens do mundo e inscrições da guerra*, 1988). Em outros momentos, a câmera é

um observador distante e frio, e nenhuma voz *off* diz ao espectador quais conexões fazer, nem como lidar com os cortes e conexões feitas pela imagem [*Viver na RFA* (1990), *Doutrinação* (1987)]. Alguém poderia assumir a distância implícita, a didática lenta e a ironia encenada como o modo com que o cineasta demarca seu envolvimento intelectual, enquanto mantém seu distanciamento crítico – assim conservando intacta sua maestria sobre o material. Afinal, essas são algumas das posturas esperadas no repertório dos documentaristas desde o final dos anos 1920, sobretudo quando estiveram politicamente à esquerda. Seus filmes testemunham as injustiças sociais ou os abusos de poder, mostram o mundo como ele é, exibem relances de como deveria ser ou como foi, segurando um espelho para fazê-lo, a fim de que a vergonha seja transformadora. Os principais impulsos da obra de Farocki são motivados por outra natureza e, no limite, fazem dele um inesperado documentarista, nem moldado na fôrma heróico-construtivista dos anos 1920 e 1930, tampouco situado ao lado do cinema direto dos anos 1960 e 1970. Em relação aos últimos, ele provavelmente se manteve mais como um agitador-ativista para criar a abertura que normalmente dá ao espectador a ilusão de entrar nos eventos como um participante ou co-conspirador; e em relação aos primeiros, sua marca de artista-artesão é muito

forte para presumir estar fazendo algo mais que estar trabalhando em uma realidade já constituída: reencenando-a para salientar pequenas diferenças, pequenas delongas, para fazer com que algo se torne visível (*Diante dos seus olhos, Vietnã*) através da repetição e da duplicação. Para Farocki – variando uma frase de Sigmund Freud – encontrar uma imagem é reencontrá-la.

Esse último ponto é importante: assim como uma imagem e sua pós-imagem imaginada estão juntas no programa televisivo, cada imagem – visual e verbal – já está evanescida. A razão é o grau de “interferência” do cinema enquanto meio, seu vasto estoque de imagens presentes antes do evento, mas sempre escorregando a partir do evento. Farocki certa vez encontrou para isso uma “imagem” incrivelmente apta, tanto mais por ser possivelmente inconsciente: “[Em Basiléia] morávamos num apartamento mobiliado. Eram cinco e meia de um sábado, paramos de ler e ouvir música, fomos ver uma garota e assistir aos esportes na televisão. Ela fez *donuts* e a transmissão estava tão ruim que a bola desapareceu entre as linhas e os jogadores ficaram cobertos por suas próprias sombras. Tínhamos que ajustar as antenas para ouvir ao menos o som do jogo que perdíamos.”⁷ Também temos que ajustar nossas antenas quando assistimos aos filmes de Farocki. À primeira vista,

seus temas “cobrem” o meio século turbulento do qual fez parte: filmes de *agitprop*^{8d} e ensaios contra a guerra no Vietnã (*Fogo que não se apaga, Diante dos seus olhos, Vietnã*); um exame do conluio da indústria pesada com o nazismo e suas consequências para as relações de trabalho e organizações trabalhistas (*Entre duas guerras*); reflexões oblíquas sobre armas nucleares norte-americanas armazenadas em solo alemão e, perceptivelmente, a história da crescente – ou persistente – interdependência entre cinema e o aparato de guerra; irônicos gráficos de testes de equipamentos indicando o aumento de novas indústrias de auto-ajuda e de serviços na sociedade consumista orientada para a segurança da Alemanha Ocidental, antes [*Viver na RFA* (1990), *O que há?*(1991), *Doutrinação* (1987), *Ein Tag im Leben der Endverbraucher* (1983)], durante (*Die führende Rolle*, 1996), e depois da reunificação alemã (*Die Umschulung*, 1994). *Videogramas de uma revolução* (1992), uma análise (tele) visual do fim do comunismo na Europa Central (a queda de Ceausescu na Romênia) foi seguida por filmes/instalações que acompanharam a mudança na função e na lógica administrativa de instituições sociais chave como fábricas, prisões, *shopping centers* [*A saída dos operários da fábrica* (1995), *Ich glaubte Gefangene zu sehen / I thought I was seeing convicts* (2000), *Os criadores dos*

impérios das compras (2001)]. Temos a impressão de estar diante de um trabalho nutrido por uma curiosidade tenaz por “aquilo que acontece” (*O que há?*) e pelo modo como as coisas funcionam: de que maneira a vida se organiza nos menores níveis de poder, linguagem e relações sociais. Um conhecimento enciclopédico alimenta essa observação próxima do dia-a-dia dos escritórios, escolas e centros de treinamento militar, enquanto a economia elegante da linguagem e um estilo visual conciso encontram palavras para imagens, e imagens para conceitos trazidos a luz, a partir da centelha repentina de uma iluminada comparação ou como o pavio de queima lenta de um *insight* que se desenvolve gradualmente e lentamente até sua explosão.

A aparente relevância sintomática dos temas de Farocki – a sua perturbadora “temporalidade” – é tão enganadora quanto sua forma distanciada, didática, imparcial de tratá-los. Ele é extremamente seletivo, até mesmo obsessivo, na escolha de seus temas, enquanto seu compromisso é total, ao ponto de requerer uma proteção cuidadosa e até mesmo uma camuflagem. De fato, Farocki assume um tema apenas quando preenche ao menos duas condições: permita que ele o retrate como processo e que estabeleça uma relação especular consigo mesmo. O que ele prefere são situações de fluxo ou mo-

vimento, passíveis de reviravoltas (inesperadas, dialéticas), que acontecem em diversas dimensões ao mesmo tempo. Uma dimensão refere-se invariavelmente a seu posicionamento como cineasta e escritor e localiza o espaço físico e moral do qual fala. Tomemos, por exemplo, seu primeiro filme (sobrevivente) *Fogo que não se apaga*, de 1968/69. A câmera fixa enquadra, diretamente, num *close-up* médio, Farocki sentado numa mesa vazia, num quarto aparentemente vazio; poderia ser a mesa de um professor, uma testemunha diante de uma autoridade investigativa, ou a polícia tomando o depoimento de um suspeito. Em tom de voz moncórdico, ele lê o relatório de uma testemunha ocular vietnamita sobre os métodos usados pelos norte-americanos em seus bombardeios aéreos. O vietnamita é um sobrevivente de um ataque de *napalm* à sua aldeia, sendo o *napalm* o “fogo que não se apaga” do título. Ao terminar a leitura do relatório, Farocki conversa com a câmera: “como podemos mostrar o uso do *napalm* e as queimaduras que causa? Se mostramos as imagens dos ferimentos causados pelo *napalm*, você fechará os seus olhos. Num primeiro momento, você fechará seus olhos diante das imagens, depois fechará seus olhos às lembranças das imagens e, depois, fechará seus olhos à realidade que as imagens representam.” Em seguida, Farocki pega um cigarro do cinzeiro, aproxima-se dele

para acender a brasa. Enquanto a câmera faz sua lenta trajetória em *close*, ele tira o cigarro da boca e o apaga nas costas de sua mão. Um *off* explica, enquanto isso, que o cigarro queima a aproximadamente 500 graus *celsius*, enquanto o *napalm* queima a 4000 graus *celsius*.

Vista em retrospecto, a cena contém tudo sobre a obra de Farocki e prefigura as preocupações fundamentais de seu cinema. Uma pessoa nota a ausência da imagem mais importante do incidente de Ramstein trinta anos depois, mas, ao invés de ser a vingança dos produtores de televisão pelas humilhações impostas a seu ofício pelos pseudo-eventos políticos, essa é a vingança do cineasta contra os políticos que promovem tais eventos obscenos e terríveis na vida real, como o ataque de *napalm* em populações civis a partir da distância segura de seus caças B-52. A cena mostra o cineasta assumindo o lado dos vietnamitas na guerra, num gesto de solidariedade eleita. Ganha seu poder moral (distinguindo-se do falso *pathos* de uma solidariedade auto-proclamada pelas vítimas, comum entre estudantes da época) pela inadequação implícita e incomensurabilidade radical do ato. Por outro lado, a inadequação é justificada em outros termos: demonstra a necessidade de uma metáfora – algo que significa outra coisa – quando se retratam as realidades do mundo

e quando se tenta trazer o “inimaginável” para a imagem, tornando-o visível. Farocki solicita um espaço legítimo para a representação artística e estética, num tempo em que muitos artistas – e não apenas os cineastas de Berlim do DFFB, escola de cinema e televisão que relegou Farocki – pararam de enxergar razões para a arte e, em lugar disso, comprometeram-se com “ações diretas”, ou viram-se obrigados a fazer filmes instrutivos, ensaiando a ação direta⁹. Como argumentou certa vez um comentador, o filme é um manifesto poético-político: “Este gesto radical, auto-destrutivo (de apagar o cigarro em sua própria mão) marca o fim de um [...] período do qual Farocki, como estudante do DFFB entre 1966 e 1968, tinha participado [...]. Muitos de seus colegas estudantes de fato optaram, nos anos seguintes, pela resistência militante ativa: Holger Meins uniu-se à Facção do Exército Vermelho, Philip Sauber tornou-se membro do ‘movimento de 2 de julho’. Farocki, pessoalmente, optou pelo cinema. Sua auto-mutilação em *Fogo que não se apaga* é simbólico-metafórica e deve ser entendida como um ato de auto-iniciação como artista (renunciando ao ativismo político direto). [...] Em seus filmes de estudante, Farocki delinea um auto-retrato que, modificado, também caracteriza seus filmes autorais dos anos 1970 e do início dos anos 1980: a imagem do diretor como uma espécie de guerrilheiro estético-polí-

tico, cujos filmes são atos de resistência contra o cinema convencional de grande público, produzido com ‘táticas de guerrilha’.”¹⁰

A poética do corte: montagem e metáfora, espelho e *mise-en-abyme*

Que Farocki veja o cinema como um trabalho essencial, torna-se claro na atenção que dá a ele em *Schnittstelle*, instalação na qual reflete sobre seus primeiros trabalhos, mas também com a qual se corta (Schnitt = corte) e se liberta deles. Nesse novo contexto, a cicatriz sobrevivente da queimadura de cigarro também chama atenção para outra característica metafórica da imagem, em referência ao cinema: é como se a mão de Farocki se tornasse o equivalente corporal do traço indicial exclusivo do cinema até bem recentemente.¹¹ Obviamente, o índice fotográfico está gradativamente ausente em todas as imagens, agora que elas – estáticas ou em movimento – possuem como suporte material o sinal eletrônico de vídeo, ou algoritmos numérico-digitais em lugar da celulose (sensível à luz e ao calor), que está se tornando, numa reviravolta histórica que faz o inorgânico valer pelo orgânico, uma metáfora ironicamente adequada à pele humana (“a pele do filme” é uma frase usada com frequência por Alexander Kluge). A cena,

talvez um momento crítico na estética cinematográfica, inserida tão estrategicamente como o corte no olho da mulher em *Um cão andaluz*, de Luis Buñuel, ilustra a segunda condição necessária para que Farocki se interesse por um tema, e que o considere suficientemente envolvente para tornar-se tema de um filme. Essa condição é que o tema convide, ou até mesmo o obrigue moralmente, a assumir um ponto de vista contra si mesmo. Em outras palavras, deve desenvolver uma dinâmica de si e do outro que permita ao artista interrogar sua prática e arriscar sua auto-estima intelectual, em sua representação meticulosa (e por vezes sem misericórdia) do outro (inimigo, antagonista, alter-ego secreto). Em *Diante de seus olhos, Vietnã*, os protagonistas são obrigados a olhar literalmente para um espelho para perceber sua consanguinidade conspícuo com o ponto de vista do agressor, na guerra do Vietnã. Em outros filmes, o comentário não se tranquiliza até encontrar um momento de auto-referência, verbal ou visual, frequentemente disfarçado como metáfora cômica, comparação provocativa ou uma risada particularmente desafiadora. Por exemplo, a consciência nos anos 1980 de que alguns de seus ideais Maoístas eram inocentes, ou que sua postura pró-vietnamita de meados dos anos 1970 não poderia sobreviver ao momento histórico:

Desde que há revolução, há entusiasmo, seguido por decepção. “Como posso ter sido tão cego a ponto de acreditar que um vietcongue criaria um regime melhor?” Alguém dirá “cego” porque o amor é cego. Mas ser fiel a uma ideia não quer dizer trocá-la imediatamente por outra mais oportuna. Talvez uma pessoa tenha que estar preparada até para tolerar a morte de uma ideia sem fugir. Ser fiel significa estar presente mesmo na hora da morte.¹²

Tão proeminente é o hábito do pensamento para expressar uma coisa no lugar de outra, e de “ver” a si mesmo no outro, que ele deve ser considerado o gesto inaugural da obra de Farocki e a sua assinatura no trabalho. Quer seja o ponto de partida ou a linha de chegada, o momento do “câmbio” metafórico marca a suspensão da gravidade em sua imaginação. Justapostos aparentes e, se necessário, torturá-los até que cedam a uma identidade escondida ou a uma semelhança insuspeitada fornece os momentos (temporários) de fechamento das sequências de pensamento. Nesse sentido, a equivalência metafórica e (quase sempre) a discrepância metafórica (catacrese) estabelecem a poética de Farocki, assim como a sua política. Mas a metáfora também define o que pode ser uma imagem e quais são seus limites, e a metá-

fora repassa à linguagem a responsabilidade de cuidar da imagem.

O próprio Farocki discute sua poética sob uma leitura diferente, a partir da montagem. A discussão assume duas formas. Uma delas está nos filmes, sobretudo nos primeiros, que possuem meta-comentários, murmúrios constantes que falam sobre “separar e unir.” A outra é como a dinâmica estruturante enraizada no movimento do pensamento, e é verbalizada, se tanto, como o corte, o intervalo e o que se torna visível “entre.” O que os teóricos cinematográficos chamam de “segmentação,” Farocki (ou seus personagens) discute enquanto dificuldade de pensar elementos juntos num mesmo plano, fazer distinções e mantê-las separadas em outro. Os dois movimentos são as condições prévias do novo conhecimento: fazer conexões, baseando-se na separação, é onde a retórica da metáfora encontra a técnica da montagem cinematográfica. Em *Diante de seus olhos, Vietnã*, o par separar/unir define o movimento do roteiro, como se a macro-estrutura fosse repetida na micro-estrutura – uma relação fractal entre os grandes temas (como unir uma luta de liberação pessoal a uma luta política, como separar um casal e manter a amizade) e as pequenas preocupações (as refeições de cena a cena, mantendo as cenas estáticas, criando um movimento interno alinhando

essas unidades de significado contidas no sujeito). Ao tentar encontrar novos blocos de construção para sua narrativa cinematográfica, e uma nova gramática para sua linguagem, Farocki trabalha para criar uma base formal para o pensamento metafórico, reinventando o corte pictórico dos primórdios do cinema e concebendo formas de composição do quadro dentro de um quadro. Em muitos casos, o comentário em *off* ou o diálogo roteirizado entre os personagens verbaliza o significado e é seu veículo, enquanto as imagens repetem a figura metafórica ao torná-las literais: em *Entre duas guerras*, por exemplo, encontram-se frases como: “o químico Kékulé procurava a estrutura molecular do benzol... uma noite, sonhou com serpentes engolindo o próprio rabo”. Num espelho de mão, posto diante de uma janela imaginada, vemos um grupo de crianças descendo uma rua, dançando em fila e formando lentamente um círculo. “Kékulé propôs então moléculas de benzol em forma de círculo. – É como um pássaro que come seus próprios ovos para alimentar-se enquanto está chocando-os”. Com suas transmissões metafóricas, a cena introduz o conceito chave do filme, o *Verbund*^{13e}, ou seja, a criação de uma cadeia entre a produção do aço e a fábrica de coqueamento para maximizar o uso de energia do processo industrial, para que os dejetos de um possam ser usados como fonte do outro. Como frisa

um engenheiro: “nossa tarefa hoje é direcionar a energia gerada num processo produtivo para um lugar onde seja utilizada de forma vantajosa. Temos que criar linhas entre minas, fábricas de coqueamento, fundições e fornos de alta temperatura”. Um industrial responde: “Eu comecei como fazendeiro. Uma porca dá uma ninhada de vinte porquinhos. Desses, dois ou três serão muito fracos para sobreviver e a porca irá comê-los. Porcos comem seus porquinhos. Mas os filhotes são muito valiosos para se transformarem em ração. Entretanto, é exatamente isso que fazemos quando alimentamos o gás da fábrica de coqueamento para acender os fornos de coqueamento. Nenhum fazendeiro teria a ideia de engordar seus porcos com filhotes, a não ser que isso baixasse o custo de sua ração”.

Em seus primeiros filmes, o princípio metafórico é verbalizado, e aplicado de fora, como *slogans* políticos (“as batalhas são como o trabalho na fábrica, as trincheiras são as linhas de montagem”); os últimos integram suas metáforas, ao fornecer a estrutura implícita de um filme inteiro. *Viver na RFA* é composto por uma série de vinhetas, cada uma mostrando um grupo de pessoas ou locais diferentes onde um exercício, um ensaio, um programa de treinamento ou uma demonstração acontecem: crianças caminhando em direção à escola aprendem a atravessar a

rua com segurança, aposentados ensaiam uma apresentação de teatro amador, aprendizes de parteiras veem como dar a luz aos nenéns, soldados dentro de tanques são levados em suas rotas num terreno aberto, policiais ensaiam a prisão de um suspeito que resiste, e assim por diante. Cada vinheta é cortada em segmentos diferentes, para que o filme possa retornar a elas várias vezes até o ponto em que a segunda aparição explique retrospectivamente a primeira. Cortes internos, em segmentos entrecortados, também mostram cenas de testes mecânicos: um peso de metal cai ritmicamente numa poltrona para testar a durabilidade de suas molas internas; portas de carros são mecanicamente abertas e fechadas; robôs inserem chaves nas fechaduras de carros, dão meio giro e puxam-nas para fora; assentos de sanitários são levantados e baixados, máquinas de lavar são retumbadas e viradas até arrebentarem. Máquinas personificam usuários humanos que brutalizam o mundo dos objetos. A metáfora é evidente e, se for compreendida como uma equivalência, torna-se extremamente polêmica: hoje, as pessoas não passam de objetos, *commodities* que, para ficar no mercado de trabalho como bens de consumo, devem ser testadas regular e mecanicamente quanto à sua utilidade, durabilidade e resistência ao estresse.¹⁴ Mas porque não há comentários, nem uma paráfrase verbal que conecte uma

cena com as outras, ou compare o animado com o inanimado, os observadores possuem espaço suficiente para suas próprias reflexões. Podem construir uma imagem perturbadora de paralelos, mas também de diferenças, entre os grupos, ou podem passar por um espectro de efeitos de reconhecimento e estranhamento, à medida que a vida cotidiana, diante de seus olhos, assume os contornos de uma metralhadora permanente, um treinamento, uma sessão de terapia, uma entrevista de trabalho e um exercício para aumentar a atenção. Estariam esses “ensaios finais” retirando nossos seguros comportamentais contra o risco de um futuro incerto? Ou, ao contrário, eles confirmam exatamente o oposto: a tolice de acreditar que a vida é um roteiro que pode ser decorado? Chegando enfim à metáfora fundamental (que seres humanos são como *commodities* e o sistema social uma máquina de testar a resistência) pelo outro lado, por seu verso – as analogias erráticas, a assimetria irônica e as equivalências, mais dolorosas que cínicas – o filme é mais visto como uma série de caixas chinesas. Uma *mise-en-abyme* mental começa a conectar segmentos, potencialmente inter-cortando e até invertendo a sucessão de segmentos paratáticos (mas não cronológicos) pela imitação, por Farocki, do estilo de edição do cinema direto, observacional¹⁵.

Em seus trabalhos recentes, em especial nas instalações, as metáforas ficam mais diretas e reveladoras em outros aspectos: unir prisões e shopping centers, por exemplo, parece ter a intenção de provocar de modo diverso do que comparar as trincheiras da Primeira Guerra com as linhas de montagem fordistas. Precisamente porque algumas das analogias visuais não suportam mais o argumento excessivamente amplo – como a justaposição de um vídeo de vigilância de horários de visita de uma prisão, e o de um comprador que empurra os carrinhos nos corredores do supermercado – a comparação entre a arquitetura das prisões, teatros modernos da guerra, e o projeto de *shopping centers* fica conceitualmente sólida. O panóptico da prisão de Bentham mostrado nas cenas de abertura de *I thought I was seeing convicts*, com seu alinhamento preciso do olho da câmera com a mira é, como ele mesmo ressalta, já obsoleto sob o ponto de vista das novas tecnologias de monitoramento e mapeamento, marcas de ‘desterritorialização’. O ponto de vista de Farocki é indicar os limites do visível nos novos sistemas comerciais *Verbund* de alto lucro, mas politicamente discretos, que surgem das “sinergias” entre firmas de *softwares* computacionais, especialistas em segurança e indústria de bens de consumo. Eles colocam um novo obstáculo também à história dos filmes, como Farocki argumenta em “Controlling Observation”:

Já mencionamos o fato de que a cena do horário de visita na prisão (tão importante para o gênero de filme de prisão) vai em breve se descobrir sem um correspondente na realidade. A introdução do dinheiro eletrônico vai fazer o roubo a bancos praticamente impossível e, se futuramente, todas as armas estiverem mapeadas, (...) será o fim de todos os tiroteios no cinema. [...] Com o aumento dos dispositivos de controle, a vida cotidiana vai se tornar tão difícil de ser retratada quanto já é a dramatização do trabalho diário.

Nesse sentido, o cinema de Farocki antecipou o tempo todo esse estado das coisas: aquilo que é decisivo em nossa sociedade e modela nossas vidas diárias foi retirado do plano da visão e está fora do alcance das técnicas tradicionais de representação, incluindo as de montagem. Daí a importância do corte, o intervalo não apenas na edição de trechos, mas também na montagem conceitual de seu argumento, que sempre deixa um “entre”, a imagem que falta ou a conexão ausente – para que o observador note ou não, mas, de qualquer maneira, desvende por si próprio. Como em todas as metáforas, há também em Farocki uma *tertium comparationis*,^{16g} nem sempre explícita, e que às vezes se torna o ponto escondido de Arquimedes para o qual a comparação final retorna. No caso de prisões

e *shopping centers*, a conexão ausente pode ser “(lazer) (forçado)”, de qualquer modo uma mudança ou ênfase significativa de uma instituição a outra.¹⁷ Se a conexão mais clara é, obviamente, a presença de câmeras de vigilância tanto em prisões quanto em *shopping centers*, então o objetivo desse circuito fechado de visibilidade - nomeadamente tornar todo contato uma rotina, ou seja, previsível, programável e “seguro” - é de maior relevância. No texto de Farocki, por exemplo, é o princípio da fábrica, as linhas de produção e os tipos de disciplina associados ao trabalho mecanizado que unem as prisões e os *shopping centers*, os centros de treinamento militar e fábricas, como exemplos de ambientes artificiais cuidadosamente projetados para permitir a sequência de processos produtivos sem atrito: seja pelo processamento de prisioneiros e compradores modelos, seja pela produção de soldados de combate e de bens de consumo de qualidade controlada.

O homem com a escrivadinha, na mesa de edição

A poética de Farocki, em outras palavras, desenvolveu-se de um cinema de montagem clássica a um cinema que acolhe instalações.

Mas será essa uma progressão natural, uma mudança de plano e registro, ou um “avanço” que implica simultaneamente um passo atrás? Do ponto de vista da centralidade da metáfora, tal como proposta pelo cinema de Farocki, a questão é particularmente perigosa, mas, como tentei indicar, foi colocada desde o começo. Quando, enquanto cineasta, edita-se uma imagem depois da outra, consecutivamente ou em oposição adjacente, é (quase muito) difícil criar metáforas que não sejam puramente gestos retóricos puros ou pré-estruturados linguisticamente (como nas metáforas de “discurso interno” realizadas em Eisenstein ou Chaplin). Por contraste, num trabalho de instalação, onde sempre pode haver duas imagens lado a lado, é quase excessivamente fácil criar metáforas: a instalação em si torna-se uma espécie de máquina de metáforas, que pode ser preciso conter, sincronizar pela voz e pelo som, para que produza também relações de proximidade metonímica e que elabore o argumento ou um sentido de progressão. A tarefa é destilar sequência e consequência a partir da sucessão pura, traçar uma trajetória a partir de acesso randômico e afetar a forma de espaçamento que pode gerar relações sintáticas significativas entre imagens. Cinema e arte de instalação ilustram dois princípios que

estão potencialmente em conflito: sequência e simultaneidade, o “uma-coisa-depois-da-outra” e o “duas-coisas-ao-mesmo-tempo”. Dadas as alegações conflituosas dos dois princípios em seu trabalho, é possível afirmar que o cinema de Farocki sempre aspirou à condição de instalação, enquanto suas instalações são especialmente criativas ao lidarem com os problemas de como manter o movimento do pensamento ativo, mesmo quando duas imagens são projetadas lado a lado. Em *Entre duas guerras*, de 1977, pode-se encontrar a seguinte sequência, em si já uma espécie de manifesto pela lógica de suas instalações: “Comecei a tirar fotografias. Uma imagem é muito pouco; de tudo o que importa você tem que captar duas imagens. As coisas estão tão ordenadas em fluxo que você precisa de duas imagens para registrar ao menos a *direção* do movimento”. Alguns anos depois (1981), ele publicou um artigo, discutindo os prós e contras do plano/contra-plano como a (bastante convenientemente, embora aparentemente indispensável) base do pensamento cinematográfico e suas articulações temporais:

São autores, autor-autores, que são contra a técnica de plano e contra-plano. A técnica de plano/contra-plano é um método de monta-

gem que possui um efeito avançado na filmagem, e logo, também na invenção, escolha e modo de lidar com os tipos de imagens e protótipos fílmicos. No final, plano/contra-plano é a primeira regra, a regra de valor. [...] Plano/contra-plano é uma figura tão importante na linguagem do filme porque oferece a possibilidade de colocar imagens bastante diferentes em série. Continuidade, descontinuidade: a série interrompida e ainda em progresso. [...] O plano/contra-plano oferece as melhores oportunidades de manipular o tempo narrativo. A atenção é dispersada pelo ir e vir, de modo que o tempo real pode desaparecer entre os cortes [...]. Estou tentando discutir esse plano/contra-plano ao filmar os dois lados. Juntos, eles deveriam produzir uma imagem diferente e aquela que está entre as imagens deve tornar-se visível. Klaus Wyborny deu uma ilustração precisa de seu plano/contra-plano de *um* lado. Seu trabalho demonstra que não pode haver aspecto comercial sem plano/contra-plano. Da mesma forma, tudo parece amadorístico na ausência de plano/contra-plano. [...] O modo estabonado exposto pela omissão de plano/contra-plano surge da escassez do estilo de atuação do filme. Diferentemente das artes performáticas, o cinema tem poucos gestos que condensam significados e que servem para reduzir o tempo.¹⁸

Com suas instalações, Farocki parece ter aproximado – e talvez até mesmo se apropriado – esse potencial das artes performáticas para gestos que “condensam significados”; e que também “reduzem tempo”, o que não é uma má definição da função da metáfora. A genialidade de Farocki sempre esteve em separar e sub-dividir o que parecem unidades auto-suficientes ou independentes de pensamento (ideológico), e mostrá-las divididas internamente e em contradição. Por outro lado, uniu o que a princípio não poderia estar junto, mas que uma vez percebido como ‘um e o mesmo’ pode chocar, provocar reflexão, iluminar. Metáfora e montagem estão fisicamente em seu trabalho, tanto quanto atos poetológicos que estendem a função da metáfora como um *gleichsetzen*, um “equivaler”; como ele uma vez descreveu, para atingir um modo de pensar em diversas dimensões ao mesmo tempo: seu trabalho de instalação faz do filme o tipo de objeto multi-dimensional arquitetônico-filosófico que ele sempre quis que o cinema fosse.

Mas as instalações são pontos de fuga conceituais do cinema de Farocki também em outro aspecto. O desafio que ele evidentemente se colocou durante sua carreira, foi o de pensar sobre fotografia, cinema, televisão e imagens digitais nos termos de cada mídia, o que equivale a dizer, nos únicos termos que fazem

sua prática histórica (como longas-metragens, programas de televisão, imagens de arquivo, vídeos de vigilância, fotografias de agências de notícias) compreensível enquanto realidade política, congelando e apropriando-se das imagens em sua materialidade tátil e textual, antes que elas tornem outra vez a ser meros estimuladores de retina, fluxo indiferenciado, transportadores transparentes de visões, sons e um excesso de dados, informação. O gesto fundador é, assim, o de interrupção, intercepção – a mão erguida de alguém que divide e dissemina tão bem quanto os policiais – , mas também alguém que toca, acaricia e tem contato tátil com a imagem e, mais ainda, alguém que sente em seus próprios dedos os contornos e o movimento do pensamento inerente à imagem em movimento. Um movimento duplo, portanto, é normalmente encenado no mesmo espaço do enquadramento. Com as instalações, esse quadro torna-se tri-dimensional, um ambiente físico experimentado pelo corpo. Mas também um ambiente conceitual, experimentado pela mente, e logo a ferramenta de um teórico que não precisa de metalinguagem. Em outras palavras, a mudança do cinema para a arte de instalação encena uma série de transformações num terreno pré-definido pelo trabalho de Farocki. Se o *Verbund* não é mais aquele industrial da Alemanha pré-nazista, mas é feito de sinergias entre as indústrias de comu-

nicação e controle em todo o mundo, lideradas pelos Estados Unidos, então o *Verbund* de Farocki mudou: não é mais um guerrilheiro *freelance* das indústrias culturais, e sim o demonstrador-arquiteto-projetista, como combinação presente e claramente compreendida em suas instalações e, novamente, espelhando o demonstrador-arquiteto-projetista de prisões, parques temáticos, *shopping centers*... e museus.¹⁹

Pois que lugar melhor que o museu para confrontar o cinema outra vez mais com si mesmo e sua história? Uma série curiosa de paralelos evoluiu entre o museu como espaço de contemplação, as máquinas de visão e seu papel como dispositivos sociais de vigilância; o museu como lugar de distância estética e reflexão, e os dispositivos de cálculos matemáticos como meios de medir e monitorar. Ambos agora são expressões de uma sociedade de controle que substituiu o diálogo e a democracia pela censura e prospecção de dados, assim como houve mutação – da nossa parte pelo menos – do poder rígido da sociedade disciplinar coercitiva pelo poder brando do auto-policiamento e construção da identidade. Desse modo, suas instalações não apenas nos fazem retornar à dimensão espacial da imagem: Farocki também observou como prisões e supermercados, videogames e peças teatrais de guerra tornaram-se “locais de

trabalho” – de sujeitos tanto quanto de *commodities*. São espaços na ponta da convergência e, uma vez observados, pertencem todos à nova pragmática da lógica tempo-espacial de otimização de acesso, fluxo, controle. Um cineasta deve se conscientizar de tais locais e se reconhecer incriminado neles, assim como deve o espectador, cujo papel mudou tanto.

A auto-incriminação está, antes de tudo, presente na evidência (em seus filmes e também nos textos publicados) da escrivaninha e da mesa de edição, dois lugares deliberadamente anacrônicos para um cineasta se referir hoje, na era de laptops, programas de edição eletrônica e processamento de textos. Em Farocki, eles também servem como significantes altamente irônicos do *autorenfilmer*, o cineasta como autor. Daí a frase em quiasma: “Eu edito na minha escrivaninha e escrevo na minha mesa de edição”: Enquanto a escrivaninha de Farocki aparece em *Entre duas guerras* (com uma imagem particularmente evocativa que mostra sua face refletida na superfície de vidro laminado, enquanto a câmera enquadra sua mão segurando um lápis), sua mesa de edição já foi objeto central de um ensaio (“O que é uma mesa de edição?”), e também assume o papel principal na instalação *Schnittstelle/ Interface* (1995), sua maior *ars poetica* até hoje. Nela, Farocki examina

novamente seu método de trabalho (“trabalho”, “lugar”, e “câmera”) e tenta localizar as encruzilhadas nas quais se encontra. Não é apenas porque a videoarte e a mídia digital desafiam agora o ofício do cineasta; elas se intersectam com a função primordial que a imagem fotográfica (estática) costumava ter para a visão de Farocki da história, e elas fazem interface com sua análise sobre a política da imagem. Assim, as ligações e trocas estabelecidas entre a escrita e a montagem também, num certo sentido, reforçam o gênero comumente associado a Farocki – o do filme-ensaio. De fato, seus filmes são discursivos e sua continuidade se dá por argumentos mais do que pela construção de uma narrativa fictícia ou pela prática de qualquer um dos modos atuais do documentário (interativo, pessoal ou de observação). Ele frequentemente usa o comentário em *off* e seu *gestus* é constantemente tanto educacional-explicativo quanto reflexivo-ruminativo. Mas a definição do filme-ensaio é apenas a metade da história. Os filmes de Farocki são um diálogo constante com as imagens, com o ato de fazer imagens, e com as instituições que produzem e circulam tais imagens. O mais preciso a dizer é que talvez o cinema de Farocki tenha sido sempre uma forma de escrita e, nessa dimensão, o rótulo “filme-ensaio” pode exprimir um aspecto crucial de seu trabalho. Não obs-

tante, o que também deve ser entendido como “ensaio” (com suas raízes etimológicas no verbo “fazer”) é o “modo de produção de Farocki”; sua “manufatura”, sua escrita, sua assinatura: o que Walter Benjamin descreveu, em conexão com a narração e o contador de histórias, como “a digital do ceramista na vasilha de argila”. De fato, em muitos de seus filmes, a mão do diretor enquadra uma imagem no filme (o exemplo mais famoso é o de *Imagens do mundo e inscrições da guerra*) e, para sublinhar a importância das mãos, ele fez um filme chamado *A expressão das mãos* (1997).

Alegoria ou a poética do arquivo

Muito do matéria-prima de Farocki vem de materiais de arquivo, imagens ou filmes originalmente feitos para um propósito diferente e oriundos de outro contexto. Diante destas fontes, o cineasta está no primeiro estágio do arquivista. Ele coleciona referências, usa citações, lê passagens de livros e pesquisadores ou faz com que outros pesquisem por ele um estoque substancial de imagens de proveniência diversa. É sua modéstia como arquivista que o proíbe de fazer o que todo programa televisivo faz com imagens fixas, a saber, fingir que estão em movi-

mento ao manipulá-las elaboradamente com um *zoom*, aproximando e afastando, criando *closes*, simulando movimento. Em lugar disso, tomadas fixas enfatizam o enquadramento, ou como indicado, suas próprias mãos fornecem o quadro dentro do quadro. Mas este estoque de imagens, em sua arbitrariedade necessária e incoerência final, também é uma peculiar “paisagem depois da batalha”. Com cicatrizes, marcas e evidências da intervenção de muitas mãos, essas imagens – muitas das quais foram, como em *Como se vê*, literalmente tiradas de batalhas e espalhadas com carcaças ou cadáveres de animais – mostram um mundo silencioso e parado. É isso que a câmera fixa transmite, orquestrada por diferentes efeitos sonoros semelhantes a ecos e por comentários formais em tom monocórdico (em *Como se vê*). Nesse ponto, o arquivista Farocki também tem que ser um arqueólogo que lê seu trabalho reconstutivo na contemplação triste e na reflexão melancólica, consciente das quebras históricas que separam especialmente a Alemanha de “repossuir” seu passado. O diretor foi explícito quanto à conjunção da pesquisa de arquivo, reconstrução arqueológica e leitura alegórica, na sua descrição de como encontrou o personagem de *Entre duas guerras*. Depois de ler o ensaio de Alfred Sohn-Rethel, foi pego por

um choque, influenciado por uma excitação seguida de um feitiço de desolamento:

É como se eu tivesse encontrado o fragmento que faltasse de uma imagem inteira. Foi aí que a história inteira do cinema começou. Eu podia juntar a figura total a partir de peças fragmentadas, mas isto não desfez o ato da destruição. A reconstrução da figura era uma imagem de destruição.²⁰

A última frase é especialmente tocante, como um eco deliberado de Walter Benjamin: “a figura reconstituída era uma imagem de destruição.” A conexão entre “imagem” e “destruição” reverbera nos filmes de Farocki e à conjunção frente/verso dos dois termos o cineasta dedicou, além de *Entre duas guerras*, pelo menos dois de seus longas-metragens: *Diante de seus olhos, Vietnã* e *Imagens do mundo e inscrições da guerra*. O último é explicitamente construído em torno desse paradoxo: captar uma imagem é um gesto de preservação, mas é também um gesto que prepara o objeto para destruição. Farocki demonstra isso através dos bombardeios aéreos feitos por aviões britânicos e americanos sobre a Alemanha durante a II Guerra Mundial, e do hábito da SS e dos burocratas nazistas de documentar e registrar visualmente até mesmo

seus crimes mais hediondos. Em primeira instância, ele percebe que foi somente em 1970, depois que o assassinato dos judeus entrou na consciência ocidental e na cultura midiática como “Holocausto”, que os americanos compreenderam plenamente que haviam documentado fotograficamente os campos nos momentos em que o extermínio era mais intenso:

A primeira imagem feita pelos Aliados do campo de concentração de Auschwitz data de 4 de Abril, 1944. Aviões americanos haviam decolado de Foggia, Itália, indo em direção aos alvos na Silésia [...]. Os analistas identificaram os complexos industriais retratados [...], eles não mencionavam a existência de campos de concentração. Outras vezes, até mesmo em 1945, depois que os Nazistas limpavam os campos de Auschwitz, [...] aviões aliados voaram sobre Auschwitz e fotografaram os campos. Eles nunca foram mencionados em relatórios. Os analistas não tinham ordens para procurar pelos campos, e logo não os encontraram.

A segunda imagem, justaposta às que foram feitas do ar, foi tirada em terra firme, face a face com a vítima, por um oficial da SS para seu álbum particular:

Uma imagem deste álbum: uma mulher chegou em Auschwitz, e a câmera a capturou no ato de olhar para trás enquanto caminhava. À sua direita, um homem da SS segura um ajudante, também recentemente chegado a Auschwitz, pela lapela de sua jaqueta com sua mão direita: um gesto de seleção. No centro da imagem, a mulher: os fotógrafos sempre apontam suas câmeras para uma bela mulher. Ou, quando apontam sua câmera para alguma direção, tiram a foto quando uma mulher bonita passa diante de seus olhos. Aqui, na “plataforma” em Auschwitz, eles fotografaram uma mulher da mesma forma como olhariam para ela na rua. A mulher sabe acolher com uma expressão esse olhar fotográfico, olhando brevemente através e para além de quem a observa. Dessa maneira, em uma rua, ela ignoraria o olhar de um homem, olhando em direção a vitrine de uma loja.

Aqui, também, algo não está sendo visto, para que algo mais sobreviva: a dignidade e a humanidade da mulher, na mais desumana circunstância imaginada. A fotografia significa o contrato terrível que preserva uma ‘realidade’, uma ‘normalidade’ sob condições extremas. Mas tão devastadora é a assimetria entre o que olha

e o que está sendo olhado, que tira completamente o chão do espectador, produzindo uma espécie de vertigem ética. É como se todas as investigações anteriores de Farocki sobre os diferentes usos do dispositivo cinematográfico, compreendido como tecnologias de percepção e de imagem, assim como constructos mentais, instâncias morais e sensações corporais associadas à própria câmera, tivessem o foco ajustado ao redor destas duas circunstâncias históricas, cada uma das quais deixou traços, para os quais Farocki pode dar significância emblemática. Tal leitura de detalhes contingentes, dentro do conhecimento de “figura reconstruída”, requer a disposição de um alegorista, alguém que, de acordo com Benjamin, é capaz de contemplar um mundo de fragmentos e uma vida em ruína, enquanto ainda os lê como totalidade – nesse caso a totalidade da destruição, por uma nação, de um povo e de si mesma enquanto entidade moral. A situação é, mais uma vez, parte de um processo maior, afetando *in extremis* a história inteira do Iluminismo ocidental (*Aufklärung*), à medida que o aparato de guerra moderno confia cada vez mais no reconhecimento aéreo (*Aufklärung*), sempre cego àquilo que não está programado para ver. Os filmes-ensaio de Farocki são capazes de ler o papel revelatório da câmera e o seu dom de ressurreição como ou-

tra face de seu impacto destrutivo e predatório,²¹ enquanto pensam, em cada imagem, sobre a “auto-referência reflexiva” notada anteriormente. O cineasta se sabe implicado, cúmplice, parte desse processo que está documentado – em nenhum outro lugar mais do que na “imagem encontrada” da mulher na rampa de classificação de Auschwitz, mas também nas imagens “reencontradas” de aviões Aliados sobrevoando os campos, vendo a fumaça saindo das chaminés, por assim dizer, mas sem entender o seu significado.²²

Guerra e cinema

“De tudo você precisa captar *duas* imagens”, diz o fotógrafo em *Entre duas guerras*. Além de anunciar a instalação de vídeo de Farocki, como dito anteriormente, a frase também nos remete à crono-fotografia, a primeira condição da possibilidade do cinema. Seu significado é, cada vez mais, como as faces de Janus, voltadas para direções opostas: atrás, para o modo pré-cinematográfico de transmitir movimento e sucessão e, à frente, para uma “congelamento de imagens” pós-cinematográfico, seja na forma de uma moldura (Farocki em *Entre duas guerras*, Jean-Luc Godard em *História(s) do cinema*)

e a re-materialização da intermitência “original”, seja no uso de filmagens e fotografias de arquivo. Essas imagens estáticas – congeladas mesmo quando se movem em filmes como *Imagens do mundo*, mas não apenas nele – são lidas por Farocki como mapas ou desenhos secretos, trazendo adiante um terceiro significado da ideia das duas imagens. Pois fica claro que um novo conceito de imagem está se formando na nossa cultura, ao redor de imagens de satélite e câmeras de vigilância que também precisam de duas imagens para detectar mudanças e, logo, mensurar um evento que possa demandar ação. Esse novo conceito é a imagem não como figura ou representação, mas como portador de dado ou informação. O que tais imagens gravam é o tempo em si, criando uma nova forma de intermitência: agora você precisa de duas imagens não tanto para indicar a direção do movimento, como Farocki certa vez afirmou, mas para mapear o intervalo de tempo como índice da mudança e, logo, de informação.²³

Neste comentário sobre o dispositivo cinematográfico, Farocki, diferentemente de muitos estudiosos de cinema que nas décadas recentes reinvestigaram as “origens” do cinema (entre outras coisas, para especular sobre seu “futuro”), volta à pré-história do cinema. Fala de Ottmar Anschütz, Eadweard Muybridge e Jules Etienne

Marey, homens que não tinham ideia – ou intenção – de dar ao mundo um novo meio de entretenimento. Eram cientistas, empreendedores-biscateiros, ou pensavam em si mesmos como filantropos, benfeitores da humanidade. De fato, Farocki volta ainda mais, para 1858, para um estereometrista alemão relativamente obscuro, Albrecht Meydenbauer, que se deparou – se essa é a palavra correta – com a *Messbildverfahren* (fotogrametria arquitetônica), uma forma de usar a câmera fixa e uma placa de vidro para calcular a altura de um prédio.

Ao contar a história de um cartógrafo e inspetor de edifícios que foi quase morto tentando gravar as medidas de elevação de uma igreja que precisava de reparos, e fazendo dessa história o mito fundador de (sua) cinematografia, Farocki revela mais do que damos conta de lidar nesse ponto em seu filme *Imagens do mundo e inscrições da guerra*. Seguindo a lição de Meydenbauer, segundo a qual no mundo em que vivemos “é perigoso estar presente, muito mais seguro é tirar uma foto”, Farocki vê o choque do perigo mortal como a mãe da invenção (que difere da história habitual de ganância e avareza como a força motriz do progresso cinematográfico e da inovação). Mas com Meydenbauer, o visível torna-se mensurável, o que é o início do que chamamos agora de “digital”. Mas

quando o mensurável substitui o visível, do seu intervalo nasce a metáfora, uma forma de visibilidade que existe na similaridade e na diferença, como medida desse intervalo. Ao mesmo tempo, Farocki amarra o fotográfico e, por extensão, a imagem cinematográfica à proximidade com a morte, que todos os grandes teóricos do filme e da fotografia (como André Bazin ou Roland Barthes) reconheceram e sobre as quais refletiram.

Mas de modo diverso a eles, e alinhado-se às experiências históricas das quais não mais podemos escapar, Farocki pensa na morte em termos de morte violenta, morte provocada pelo homem, sexo e morte, ou, contrastando o *tático*, a guerra exclusiva da guerrilha com o *estratégico*, o aparato de guerra sistemático do capitalismo, dos impérios e das potências mundiais. De fato, um de seus grandes temas é “guerra e cinema”. Contudo, o que mais surpreende em suas reflexões a esse respeito, precisamente porque ele se sente implicado, é que a figura retórica da metonímia está inserida em seu pensamento metafórico. Pensamento-adjacente é um hábito mental que não pode ver um objeto sem observar o que lhe está próximo, o que se aninha dentro do objeto, que deve virá-lo ao avesso, para que também olhe seu aspecto lateral. Farocki parece ter a necessidade de apreender o mundo a partir desses quebra-cabeças

de imagens. Para colocá-lo em um idioma mais filosófico: estamos alertas à discrepância entre percepção e cognição. Quase todas as imagens que ele estuda de perto parecem a representação de Ludwig Wittgenstein do pato-coelho, na qual uma imagem, dependendo da moldura cognitiva de quem a olha, parece visualmente um ou outro, mas nunca os dois ao mesmo tempo. Exceto que, para Farocki, há uma contaminação constante entre as duas leituras alternativas, elas são como vasos comunicantes, mais do que um impasse conceitual, a saber: os vasos que juntam guerra e produção militar aos usos civis e à produção imagética. Há uma fotografia de um dos primeiros tanques, por exemplo, na qual reconhecemos o veículo de agricultura que tomou o lugar de seu modelo, ou que parece ter sido nocivamente mal apropriado por um piadista profissional que deu-lhe novo uso. Similarmente, a imagem do cavalo morto, uma casa explodida por uma bomba, e soldados diante de um tanque pulverizando uma rua. Ou a imagem igualmente surreal que abre *Como se vê*: o arado que se transforma em um canhão. Surreal até vemos um soldado que se parece com um fazendeiro (e provavelmente *era* um fazendeiro) pegando esse arado-arma, enquanto um cavalo o arrasta por um terreno. Esses rebus são remanescentes de *Une semaine de bonté*, colagens de Max Ernst com imagens retiradas do jornal

científico *La Nature* e outras publicações populares do gênero, mas eles também lembram a descrição feita pelo próprio Farocki, referindo-se aos seus primeiros filmes quando era estudante como o único alemão “dadaísta-maoísta”²⁴.

Pontos de Arquimedes ou pontos de fuga: entre trabalho abstrato e existência abstrata

O cinema de Farocki, bem como seu trabalho em vídeo, é um meta-cinema, sem uma metalinguagem, falando das origens do cinema, sua vida, morte e pós-morte, com os termos do próprio cinema. O que se torna visível são as muitas vidas alternativas do cinema, até mesmo no curto meio século desde que Farocki começou: dos primeiros filmes de *agitprop* em diante, feitos *nas ruas* tanto quanto *para* as ruas, passando pelos filmes educacionais, seus filmes-ensaio e filmes de autor (todos eles, nas palavras dele, “feitos contra o cinema e contra a televisão”). Parece que Farocki nunca esteve confortável com a caixa preta que é o cinema tradicional. Contudo, e diante de tudo o que foi dito até agora, é pouco provável que ele se sinta confortável com o cubo branco do museu ou galeria, espaços de exibição de seu trabalho mais recentemente. Uma indicação dessa hesitação filosófica, mas tam-

bém estratégica entre caixa preta e cubo branco é que cada um dos filmes de Farocki mimetiza um certo conjunto, um certo dispositivo. Neste sentido, seus filmes também são alegorias do cinema, mesmo quando o dispositivo que eles mimetizam não é necessariamente idêntico àquele do cinema.

Entre duas guerras, como vimos, é construído ao redor do modelo de *Verbund* e torna-se uma alegoria do cinema à medida que mostra, como sua impressão negativa, o retrato do diretor como um autor *freelance*, prestando serviços para a televisão e cineasta “independente”, sob as condições de financiamento do sistema alemão dos anos 1970. *Viver na RFA* e *O que há?* mimetizam os filmes de treinamento, indicando que esses gêneros normalmente desprezados ou ignorados pela história do cinema, têm algo a oferecer, até mesmo a cineastas sérios.²⁵ Como se vê, por outro lado, pega a lógica do computador (com sua estrutura sim/não, ramificada e bifurcada) como seu modelo mental e o expande em várias direções diferentes, lembrando que Farocki já via, naquela época, a necessidade de um modelo *mais* “orgânico”, que seguisse os contornos naturais de um terreno, ao invés da linha reta da régua, para complementar o sim/não binário da tecnologia e digitalização moderna. E ele pede por um *ambos/e*: sua própria prática

de manter duas imagens em mente ao mesmo tempo usa o tear de Jacquard e os desenhos de Konrad Zuse, depois que este assistiu a *Metro-polis*, como telas gêmeas imaginárias de uma instalação conceitual que apresenta o computador como um *ready-made* dadaísta.

Se *Imagens do mundo* mimetiza o dispositivo que hoje une operações militares e medicina, trabalho policial e retratos fotográficos, ao investigar vários momentos privilegiados de sua conjuntura histórica, *Videogramas de uma revolução* mimetiza o aparato da democracia no *status nascendi*: o vácuo de poder como momento paradoxal de legitimação do poder democrático, e a face de dois gumes que a mídia representa nas democracias tanto quanto nas ditaduras. Todas essas configurações são importantes para o cineasta: além de confirmar que não há um lado de fora para o lado de dentro do mundo da imagem-mídia, o que obriga-o a divulgar suas opiniões a esse respeito, elas também dão à sua vocação, ao seu trabalho, um “lugar” a partir de onde ele se torna operacional – mesmo que esse lugar não seja nada além de um corte, de uma abertura vertiginosa, uma alavanca negativa, que chamei de “ponto de Arquimedes”. Seu modo de pensar “frente e verso”, seu senso poético da metamorfose, seu olhar barroco para o *tromp l’oeil* conceitual não apenas protegeram

Farocki das idéias fixas, fossem elas cartesianas, estruturalistas ou desconstrutivistas, mas também garantiram-lhe uma forma de otimismo ou de confiança no poder das reviravoltas. A tal ponto, que sua melancolia, acompanhada de uma auto-reflexividade altamente irônica, distingue-se claramente do idealismo decepcionado e do fundamentalismo levemente histórico de um Jean Baudrillard ou um Paul Virilio, com quem suas ideias sobre os o aparato de guerra moderno, a percepção protética e o dispositivo cinematográfico como simulacro de vida social já foram comparadas algumas vezes.

Finalmente, pode alguém ser mais específico sobre este ponto de Arquimedes, em torno do qual eu afirmo que seu trabalho gira? Sim e não: seu propósito é de manter-se escondido, suas causas estão em seus efeitos, seu modo de ação é auto-referente, é a serpente engolindo o próprio rabo. Mas é possível identificar alguns momentos e temas: um ponto de Arquimedes (ou como Nora Alter chama em seu ensaio, o ponto im/perceptível) de *Imagens do mundo*, por exemplo, seria o intervalo que abre apenas em retrospecto, quando alguém pega as imagens no início (que são repetidas no final), de simulações de ondas e marés, num tanque de laboratório de um centro de pesquisa, e as conecta com um slogan, também duas vezes visível: “Bloqueie as

rotas de acesso”. O filme torna-se uma oblíqua analogia entre o bombardeio das câmaras de gás de Auschwitz pelos aliados (que não aconteceu), e o bloqueio das rotas de acesso aos *bunkers* nucleares da OTAN (que deve acontecer). O que os conecta é a possibilidade de mobilizar tanto a resistência quanto uma estratégia alternativa, numa situação ética ou política onde o que se sabe não é o que é visto, e o que se vê não está lá completamente para ser conhecido. Energia das ondas pode substituir energia nuclear e podemos aprender de uma história que é contra-factual, hipotética. Mas como Farocki lembrou, *Imagens do mundo* teve consequências imprevistas: o seu sucesso internacional “devolveu” o filme com um título diferente (“imagens” no lugar de “figuras”) e também com um significado diferente. O que aconteceu entre a realização do filme e sua recepção e mudou a relação entre causa e efeito, foi o ano de 1989, a queda do Muro de Berlim e o fim da Guerra Fria. A “mensagem” sobre energia nuclear tinha tudo, mas desapareceu na turbulência histórica e na travessia transatlântica, enquanto vários outros discursos – Holocausto, guerra e cinema, temas feministas de representação, corpo e voz – retornaram, agora sentidos como mais urgentes e logo repentinamente tornados visíveis²⁶.

Talvez exista uma tensão similar ou ponto de referência oculto em seu trabalho mais recen-

te. Farocki está na vanguarda daqueles artistas e pensadores dispostos a nomear as forças que esvaziaram a democracia liberal de dentro, por exemplo, ao tornar o espaço público uma *commoditie* e ao estimular a cidadania em condomínios fechados. Mas como cineasta, ele sabe que as zonas de exclusão criadas em qualquer dos lados são igualmente policiadas pela fantasia e pela violência. Se esta análise não é inspirada em uma nostalgia do individualismo burguês (‘humanismo’), nem nos ideais do socialismo, que costumavam ser sua outra face, uma preocupação central une Farocki a um aspecto desta tradição e ao tema chave de um de seus pensadores dissidentes, *Trabalho Intelectual e Manual*, a principal preocupação de Alfred Sohn-Rethke²⁷. Já mencionei como a idéia de manufatura atravessa os filmes de Farocki, e como a combinação de mão e olho é vanguarda e obsoleta ao mesmo tempo. Fazer cinema – o tipo de cinema de Farocki – deve ser o último tipo de trabalho que merece receber esse nome, funcionando como alegoria de tantos outros tipos de trabalho não mais necessários ou valorizados. Quando Farocki se colocou, em *Diante de seus olhos*, *Vietnã*, entre “trabalhar como máquina e “trabalhar como artista”, qualificou ambos como “muito fáceis”: ‘não é uma questão de fazer um ou outro, mas de unir os dois. Mas, considerando que naquele momento, em 1981, seu cinema era um meta-cinema porque fornecia um comentário

crítico sobre o fazer cinematográfico na Alemanha Ocidental, desde então ele se tornou um meta-cinema em um sentido ligeiramente diferente. Os filmes de Farocki enfatizam o problema do “trabalho” não somente como uma categoria econômica – a produção material de uma sociedade e a reprodução ideológica dos meios de sua sobrevivência – mas “trabalho” como a condição essencial do que significa manter-se humano. Agora ele percebe o papel fatal que o cinema pode ter desempenhado ao abstrair os seres humanos de sua condição básica:

Para a organização da fábrica Fordista, experimentos eram conduzidos [na forma de estudos de tempo e movimento]. Esses testes apresentam um retrato do trabalho abstrato, enquanto as imagens das câmeras de vigilância revelam um retrato de existência abstrata.

Do trabalho abstrato à existência abstrata: se as instalações de Farocki dão a impressão de registrar como a humanidade está se tornando obsoleta no meio de suas próprias criações, vale a pena situar o (não) lugar a partir do qual ele fala. Para isso, temos que lembrar seu comentário sobre o amor, e como é por vezes necessário permanecer fiel a uma ideia que se amou, mesmo sabendo que a ideia está morrendo. Seria a

ideia, em cujo leito de morte os filmes de Farocki mantém sua longa vigília e um despertar triste, a de que é o trabalho que define e dignifica a existência humana, protegendo-a tanto da fantasia quanto da violência? O que é tão crucial sobre *A saída dos trabalhadores da fábrica*, dos Lumière, (o ponto de referência de Farocki em *A saída dos trabalhadores da fábrica*) é a convergência de uma tecnologia particular, o cinematógrafo, com um local particular, a fábrica. Essa convergência é emblemática na medida que, desde que esses dois (cinematógrafo e fábrica) entraram em contato, colidiram e combinaram, cada vez mais trabalhadores têm saído da fábrica. Com o advento do cinema, e paradoxalmente, em grande medida por causa deste, o valor da produtividade humana, juntamente com a função de trabalho, labor e criatividade, passaram por mutações decisivas. O que será do futuro deles pode apenas ser adivinhado, imobilizadas como as sociedades ocidentais parecem estar entre o crescimento das filas de desemprego nas ruas e o aumento do número de terminais de computador – tecno-mutantes do cinematógrafo – dentro dos locais de trabalho e em nossas casas. *A saída dos trabalhadores da fábrica*, título das primeiras imagens em movimento feitas para o cinema - poderia esse título ser o lema para o trabalho de Farocki, feito por um dos últimos “fazedores” de imagens em movimento?

¹ Cf. FAROCKI, Harun. “Controlling Observation.” In ELSAESSER, Thomas (ed.). *Harun Farocki: Working on the Sight-lines*, Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004.

^{2a} NT: A primeira arma automática com resfriamento a água, fabricada na Inglaterra e utilizada especialmente durante a Primeira Guerra.

³ Todos os exemplos foram tirados do filme *Como se vê*.

⁴ Diálogo de Robert, em *Diante de seus olhos, Vietnã*.

^{5c} NT: No original em latim *recto/verso*, expressão usada nos manuscritos medievais para orientar a encadernação, utilizado em outros momentos no texto.

⁶ FAROCKI, Harun. “Ein Schnitt, oder die Rache der Fernsehleute.” In *Die Tageszeitung* (Berlim), 2 de fevereiro de 1989.

⁷ FAROCKI, Harun. “Ein Zigarettenende,” *Filmkritik*, n. 1, 1977.

^{8d} NT: Referente a ‘agitação e propaganda’.

⁹ Dentre os mais notórios desses curtas militantes, havia *Os jornais deles* (que termina com uma pedra sendo jogada pela janela do escritório central da Springer Press), *How to separate a policeman from his helmet* e (o apócrifo) *How to make a molotov cocktail* – todos eles contando, no mínimo, com a coautoria de Farocki.

¹⁰ BAUMGÄRTEL, Tilman. “Bildnis des Künstlers als junger Mann.” In AURICH, Rolf; KRIEST, Ulrich (org.). *Der Ärger mit den Bildern*, Konstanz: UVK Medien, 1998, p. 156.

¹¹ BLÜMLINGER, Christa. “Schnittstelle.” In ELSAESSER, Thomas (ed.). *Harun Farocki: Working on the Sight-lines*, Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004.

¹² “Gespräch mit Harun Farocki,” folheto de informação n.13 do Internationale Forum des Jungen Films, Berlim, 1982 .

^{13e} NT: A expressão em alemão denota uma estrutura composta de elementos interligados.

¹⁴ Com a alegação de que o filme “tenta provar a tese de que todos os cidadãos da República Federal são conformistas e tele-controlados” em suas vidas pessoais e atividades sociais, foi negado ao filme um certificado que o permitiria concorrer a subsídios financeiros.

¹⁵ Farocki: “Tentamos ser como garçons, diante dos quais os latifundiários se sentiam à vontade para conversar sem reservas.” In AURICH, Rolf; KRIEST, Ulrich (org.). *Der Ärger mit den Bildern*, Konstanz: UVK Medien, 1998, p.16.

^{16g} NT: Forma metafórica que coloca três elementos em comparação, resultando em uma relação, por exemplo: ‘a dança é filha do vento’

¹⁷ “Na Holanda do século 17, havia celas nas quais o nível da água continuava subindo e cujos detentos tinham que ser soltos para que não afogassem; o que demonstrou que um homem deve trabalhar para viver. Na Inglaterra do século 18, muitos prisioneiros tinham que trabalhar nas esteiras dos moinhos – hoje, muitos prisioneiros podem novamente ser encontrados nas esteiras, mas para man-

ter-se fisicamente em forma.” “Controlling Observation.” In ELSAESSER, Thomas (ed.). *Harun Farocki: Working on the Sight-lines*, Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004.

¹⁸ FAROCKI, Harun. “Schuss-Gegenschuss: Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film”, *Filmkritik*, novembro de 1981.

¹⁹ Na entrevista com Rembert Hüser, Farocki cita o livro de Rem Koolhaas, *The Harvard Guide to Shopping*, como o responsável por alertá-lo para o fato de “empresas de alta tecnologia que já se envolveram na produção de armas estarem hoje produzindo equipamentos *high-tech* para a indústria de varejo.” Koolhaas, é claro, é um dos arquitetos-projetistas pioneiros, que primeiro embaralhou as distinções entre edifícios físicos e telas de demonstração (seu projeto, não realizado, para ZKM, em Karlsruhe) e entre lojas e museus (sua conversão, realizada, do prédio do MoMa no centro de Manhattan, em uma loja da Prada).

²⁰ *Filmkritik*, n. 263, novembro de 1978, pp. 569-606.

²¹ VIRILIO, Paul. *War and Cinema*. Londres: Verso, 1986, pp. 68-69: “a busca (...) revelou um futuro no qual a observação e a destruição iriam se desenvolver num mesmo ritmo (...) a harmonia mortal que sempre se estabelece entre as funções do olho e da arma.”

²² Em uma entrevista que fiz com Farocki sobre *Imagens do Mundo*, ele menciona que câmeras estão circulando ao redor do mundo para torná-lo supérfluo, e que ele se sente como parte destas câmeras: “Não é uma idéia minha, mas sim, de alguma forma sou parte disso. Eu também faço parte desse negócio, embora não pertença, literalmente, à indústria espacial!”

²³ Sobre este método de leitura de imagens, ver o ensaio de Farocki, “Reality would have to begin”, In ELSAESSER, Thomas (ed.). *Harun Farocki: Working on the Sight-lines*, Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004: “Armas nucleares (...) chegam por navio em Bremerhaven, onde são colocadas em trens, cujo horário de partida e destino são mantidos em segredo. Mais ou menos uma semana antes da partida, aviões militares sobrevoam toda a extensão da rota e a fotografam. Este relatório é repetido meia hora antes do trem passar, e o conjunto de imagens mais recentes é comparado com o primeiro conjunto. Através de sua justaposição, pode-se discernir se alguma mudança significativa ocorreu nesse meio tempo.”

²⁴ KREIMEIER, Klaus. “Papier - Schere - Stein.” In AURICH, Rolf; KRIEST, Ulrich (org.). *Der Ärger mit den Bildern*, Konstanz: UVK Medien, 1998, p. 37.

²⁵ “Nos anos 50, eu também vi filmes educativos na escola. Silenciosos, em preto e branco, exibidos com um projetor barulhento. Filmes que mostravam cervos e criação de vidro. Nós, garotos de segundo grau, formados pela revista de fotojornalismo *Magnum* (...), não gostávamos desses filmes e até hoje, em conversas, muitos soltam ‘como nos filmes educativos da escola’, deixando claro que aquilo não presta. Mas para mim, isso nunca é tão claro.” *Filmkritik*, n. 274, outubro de 1979, p. 429.

²⁶ Ver SILVERMAN, Kaja. ‘What Is a Camera? ou: History in the Field of Vision’, *Discourse* 15, primavera de 1993, pp. 3-56.

²⁷ SOHN-RETHEL, Alfred. *Intellectual and Manual Labour: A Critique of Epistemology*. Nova Jérsei: Humanities Press, 1978.





A SEQUÊNCIA DAS MOEDAS

Michael Baute