UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

RICARDO TERDIMAN LERMAN

Harun Farocki e a (des)montagem do olhar

SÃO PAULO

2017

RICARDO TERDIMAN LERMAN

Harun Farocki e a (des)montagem do olhar

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de
Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de concentração: Meios e Processos Audiovisuais.

Orientador: Profa. Dra. Maria Dora Genis Mourão

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Lerman, Ricardo Terdiman
Harun Farocki e a (des)montagem do olhar / Ricardo
Terdiman Lerman. -- São Paulo: R. T. . Lerman, 2017.
117 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios
e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Orientadora: Maria Dora Genis Mourão
Bibliografia

1. Crítica Cinematográfica 2. Análise da Imagem 3. Harun
Farocki 4. Documentário Ensaístico I. Dora Genis Mourão,
Maria II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

FOLHA DE APROVAÇÃO

Ricardo Terdiman Lerman

Harun Farocki e a (des)montagem do olhar

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de concentração: Meios e Processos Audiovisuais.

Orientador: Profa. Dra. Maria Dora Genis Mourão

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Maria Dora Genis Mourão, pela orientação constante ao longo desse trajeto, por suas leituras, sugestões e paciência.

À minha família, pelo enorme apoio, sempre.

À Laurinha, por tudo.

RESUMO

Harun Farocki e a (des)montagem do olhar

O trabalho de pesquisa pretende aprofundar-se na concepção e método de cinema de Harun Farocki tomando como problema a relação da sua arte cinematográfica com a história e com as construções simbólicas que se operam a partir da produção de imagens no mundo pós-industrial. Há um duplo movimento em seus filmes que consiste em, de um lado, esboçar, através das imagens que circulam no interior do espaço social, uma história audiovisual da civilização que advém com a invenção da fotografia, a fim de localizar as convergências entre guerra, economia, política e representação. Do outro, investigar o papel do realizador e portanto questionar a técnica, a moral e a política de sua atividade, a fim de interrogar a prática cinematográfica em um mundo contemporâneo saturado dela. O presente trabalho buscará, pelo procedimento da análise fílmica discutir os aspectos sociais e políticos da produção de imagens na atualidade segundo a obra de Farocki, ancorando-se na crítica da fotografia (Flusser) e da história da cultura (Benjamin). A pesquisa evidenciará como as estruturas formais de seus filmes constroem uma relação singular entre as imagens de arquivo e os processos históricos correspondentes, tendo como horizonte compreender a ideia de cinema que se constrói nos filmes *“Imagens do mundo e inscrições da guerra”* (1988) e *“Videogramas de uma revolução”* (1992).

Palavras-chave: Harun Farocki. Documentário ensaístico. Análise da imagem. *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*. *Videogramas de uma Revolução*.

ABSTRACT

Harun Farocki and the (dis)assembly of the gaze

The present work intends to deepen in the conception and method of Harun Farocki's work and investigate the relation between his cinematography art, history and the symbolic constructions that are made since the development of the post-industrial world. There is a double movement in Farocki's film. The first one involves sketching through images that circulate in the interior of society an audiovisual history of the civilization that emerges with the invention of photography to locate the convergence between war, economics, politics and representation. The second one consists in investigate the role of the director in the the contemporary world and therefore to question the technique, morals and politics of his activity, in order to interrogate the cinematographic practice in a contemporary world saturated with it. This work of research will seek, through de procedure of film analysis, to discuss the social and political aspects of the production of images in the present time according to the work of Farocki, anchoring itself in the critic of photography (Flusser) and the history of culture (Benjamin). The research will show how the formal structures of his films construct a singular relation between the archive images and the corresponding historical process in the films *“Images of the world and inscriptions of war”* (1988) and *“Videograms of a Revolution”* (1992).

Keywords: Harun Farocki. Documentary. Image Analysis. *Images of the World and Inscriptions of War*. *Videograms of a Revolution*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: DIANTE DAS IMAGENS DO MUNDO	9
CAPÍTULO 1: IMAGENS DO MUNDO E INSCRIÇÕES DA GUERRA	23
1.1. Primeiras inscrições	23
1.2. Visão e Visibilidade	25
1.3. Sobre as propriedades mágicas da fotografia	27
1.4. Fotografia e Laboratório	29
1.5. Racionalidade	30
1.6. Distância	32
1.7. Aufklärung	38
1.8. Imagens operacionais e funcionários	39
1.9. Deslocamento e Montagem	42
1.10. As sutilezas das correlações	45
1.11. Auschwitz de longe	46
1.12. Auschwitz de perto	49
1.13. Velhas fotografias, Novos sentidos	54
1.14. Textualizar imagens, imaginar textos	55
1.15. Imaginação e política	59
CAPÍTULO 2: VIDEOGRAMAS DE UMA REVOLUÇÃO	63
2.1. O Rei está nu, viva o rei	63
2.2. Assistir televisão nunca mais será igual	65
2.3. Reorganizando o arquivo	68
2.4. Regime de representação e Regime de visibilidade	70
2.5. Enquadramento e fora de quadro	71
2.6. O visual e o verbal	78
2.7. O ator e o espectador	83
2.8. Encruzilhada	87

2.9.	Reenquadramento	90
2.10.	A transmissão ao vivo e o historicismo	95
2.11.	Encenação e Montagem	98
2.12.	Um dia de ruas vazias	100
CONCLUSÃO: O CINEMA ENTRE A IMAGEM E A FÚRIA		104
BIBLIOGRAFIA.....		112

INTRODUÇÃO: DIANTE DAS IMAGENS DO MUNDO

No dia 16 de janeiro do ano de 1969, o tcheco Jan Palach, estudante de História e Economia Política, ateou fogo em si mesmo na praça Wenceslas na antiga Tchecoslováquia. Ele protestava contra a invasão da União Soviética que pôs fim à Primavera de Praga e deu início a um período sombrio de repressão àqueles contrários ao regime de influência que a potência comunista exercia no país. Palach morreu alguns dias depois, com 20 anos, em decorrência das terríveis queimaduras que se auto infligiu. Na única entrevista que conseguiu dar, com a voz quebrada, na cama do hospital, o estudante fala sobre a *liberdade de informação* como um dos grandes pilares da *liberdade civil*. Defende que é preferível pôr fim à própria existência, do que viver despossuído do mundo, privado das indispensáveis “imagens do mundo” e por fim fala sobre a vida sob a égide do totalitarismo e se dirige a todos dizendo: “Não estão vendo que estamos morrendo queimados, envoltos em chamas?”¹ (Apud Didi-Huberman, 2013, p. 20). Palach revoltou-se contra a violência que reinava em seu país e que cerceava a liberdade de seus cidadãos. Identificou, que a violência, no entanto, constituía-se tanto nos gestos de força bruta de um exército opressor presente nas ruas, como nos mecanismos capazes de obstruir o conhecimento da sua existência: as indispensáveis imagens do mundo. Jan Palach fez de seu sofrimento uma imagem a ser transmitida.

No mesmo ano do gesto de protesto de Jan Palach, o cineasta Harun Farocki (1944-2014) foi expulso da primeira escola de cinema da Alemanha ocidental, a Deutsche Film und Fernsehakademie em Berlim, pelo seu ativismo político. Nos próximos 45 anos, até o ano de sua morte, ele se tornaria o que Thomas Elsaesser chamou no ensaio “Harun Farocki: Cineasta, Artista, Teórico da Mídia” do melhor cronista, o mais inteligente observador e o mais incisivo crítico dos meios segundo os quais a tecnologia e consequentemente a mídia eletrônica transformaram e transformam a sociedade civil e, questão fundamental de todos os seus trabalhos, participaram e participam daquela construção violenta que a imagem do corpo queimado de Jan Palach quis denunciar.

¹ Não escutamos a entrevista original. O acesso dessa pesquisa às palavras finais de Jan Palach se deu por meio do ensaio do historiador da arte Georges Didi-Huberman traduzido para o espanhol na edição referida. O ensaio forma parte da coletânea editada por Antje Ehmman e Kodwo Eshun (EHMAN; ESHUN, 2010). Todos os trechos de textos em língua estrangeira citados nessa dissertação foram por nós traduzidos, exceto quando indicado.

Não há, portanto, nada de fortuito na aproximação dessas duas trajetórias. Elas fazem parte de uma mesma tomada de consciência das relações diretas entre um processo histórico de opressão e consolidação do totalitarismo que se descortinou ao longo do século XX e a invenção e desenvolvimento das tecnologias da visão e da informação que o acompanharam. Um processo histórico-tecnológico que funda uma nova forma de se relacionar com o mundo mediada agora pela presença das imagens, como as que foram feitas do corpo queimado de Palach, mas também como as que são feitas incessantemente dos acontecimentos cotidianos e estampadas em jornais, revistas, artigos publicitários e sites. Na obra de Farocki, a fotografia, o aparato cinematográfico e os mais diversos mecanismos da imagem técnica que deles derivarão (aparelhos técnicos produtores de imagens em geral) ocupam papel central na violência que se perpetua na medida em que alteram a maneira com que as sociedades se informam e portanto alteram a maneira como se organizam politicamente: as imagens, como elas aparecem nos filmes do diretor, estão sempre a embaralhar e ressignificar a maneira como olhamos para o passado, o presente e o futuro.

Como registro que elimina quase que absolutamente a mediação do homem com o retratado, o que já foi chamado de objetividade essencial, a fotografia aparece então como objeto que transita nas consciências e olhares como um indício do mundo.² Muitas vezes, em parte justamente pela sua suposta objetividade, sua recepção cada vez mais veloz se dá em detrimento das leituras de suas ambiguidades e contradições, pertencentes a qualquer gesto humano, e as imagens passam a significar e construir mentalidades em um campo despido de crítica. A investigação que faz os filmes do diretor desse universo em que as relações com as imagens passam a ditar de maneira progressiva os comportamentos e excitações, leva em conta um cenário descrito por Vilém Flusser no seu livro *O Universo das Imagens Técnicas: Elogio da Superficialidade* (2008) onde a produção de informação imagética, possibilitada pelos aparelhos, se dá a partir da confusão dos parâmetros de realismo e idealismo e confere significados não mais segundo um código mágico-mítico comum

² A questão da objetividade essencial e sua recepção como indício do mundo tomamos do ensaio de André Bazin. O conceito permeia nossa pesquisa na medida em que se refere a uma sensibilidade em relação à fotografia que dispensa maiores problematizações, como aponta Bazin. Estamos aqui aproximando parte da crítica que faz Farocki ao funcionalismo e automatismo com essa sensibilidade. O crítico francês assim coloca: “A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. (...). Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. [...] Esta gênese automática subverteu radicalmente a psicologia da imagem. A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica” (1983, p. 125-126).

e imutável que tem a sua produção orientada pelas correspondências com o mundo e as crenças estabelecidas de determinada sociedade, como na história antiga. Ao contrário, o mundo pós-industrial é marcado, segundo Flusser, pela flexibilização das fronteiras entre os indícios do mundo e as suas imagens, numa inversão de relações.³ Nos filmes de Farocki, que poderíamos considerar como retratos e intervenções críticas nesse cenário, nos deparamos não poucas vezes com situações onde são as imagens que condicionam e programam o comportamento dos homens, que alteram por sua vez o mundo.

Não é à toa, portanto, que a visão ocupe lugar privilegiado em toda a obra de Farocki, como ocupa também na fala de Palach exigindo liberdade de informação como liberdade civil. Para ambos, claro está, a luta política, aquela para a qual a violência que permanece restringindo a liberdade dos homens deve ser sempre criticada e eliminada, implica as imagens do mundo e a compreensão dos seus processos de sensibilização.

Diante desse panorama, no entanto, há um posicionamento do autor que marca a maneira de pensar, filmar e montar os seus filmes, um posicionamento que amplia a exigência das imagens do mundo e as problematiza. Farocki, parece consciente que em seu tempo, e hoje mais do que nunca, uma crítica eficaz da violência não requer somente a recuperação das suas imagens fundamentais, mas também a forma como a sociedade constrói o olhar para essas imagens: “Não se trata de uma questão do que aparece na imagem, mas do que está por trás dela”. Nos dois filmes que analisaremos em nossa pesquisa, *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (1989) e *Videogramas de uma Revolução* (1992), há como imperativo fundamental descobrir de que forma as imagens e a força que elas hoje exercem na forma como lemos o mundo, funcionam como

³ A relação da sociedade com os novos aparelhos produtores de imagem técnica e as consequências dessa relação no desenvolvimento do homem, sobretudo no que concerne à crítica do totalitarismo, foi objeto de estudo de Flusser por boa parte de sua vida. A proximidade de suas inquietações com as de Harun Farocki é apontada em nossa pesquisa algumas vezes. Os autores chegaram a trabalhar juntos no filme de Farocki *Catch Phrases – Catch Images. A conversation with Vilém Flusser* (1986). A seguinte passagem em *O Universo das Imagens Técnicas: Elogio da Superficialidade* além de ilustrar a flexibilização das fronteiras a que nos referimos, dá uma ideia dos paralelos entre a escrita do filósofo e os filmes do diretor e serve de norte para ambas as análises que faremos dos filmes de Farocki em nossa pesquisa: “Tomemos como exemplos a informação genética, a guerra no Vietnã, as partículas alfa ou os seios da senhorita Bardot. Não temos uma experiência imediata com essas coisas, mas somos influenciados por elas. Não faz sentido perguntar, com relação a essas coisas, em que medida a explicação ou a imagem lhes são adequadas. Como não temos experiência imediata com elas, a mídia torna-se para nós a própria coisa. ‘Saber’ é aprender a ler a mídia, nesses casos. Não importa se a ‘pedra’ ou então a partícula alfa ou os seios da senhorita Brigitte Bardot estão ‘realmente’ em algum lugar lá fora, ou se apenas aparecem na mídia: essas coisas são reais na medida em que determinam nossas vidas”

commodities de sistemas mais complexos que constroem a nossa forma de enxergá-las. Em ambos os filmes, se desvelam estruturas produtoras de imagens que modulam os regimes de visibilidade e invisibilidade tanto pelas imagens que produzem, como, principalmente pelas formas que permitem essas imagens serem miradas. Os filmes expõem com inteligência como, no século XX, o visível e o inteligível passam a se distanciar em duas categorias distintas a partir de um novo contexto onde o olhar e o corpo são dissociados pelos aparelhos e a categoria do testemunho visual ganha nova gramática, agora mediada por tecnologias que alteram drasticamente a experiência do ver e do sentir.

Essa preocupação constante sobre as variáveis implicadas na operação de cisma entre o que vemos e o que percebemos funcionou sempre como um motor dos filmes do diretor, a faísca que vem acionar a busca por um raciocínio argumentativo capaz de refletir sobre essas questões e acima de tudo evidenciá-las, revelá-las ao olhar: se a forma como olhamos para certas imagens são determinadas por estruturas maiores que tentam incorporá-las a fim de controlar os seus sentidos e utilizá-las para fins determinados, Farocki buscou tanto pensar como passar a fazer ver elementos das imagens que nos circulam e que no entanto permanecem ocultos nas redes de sentido a que pertencem, como identificar o próprio impacto das redes na construção do olhar.

No mesmo ano em que Jan Palach fez de seu sofrimento uma imagem, o diretor não apenas foi impedido de continuar os estudos de cinema, como concluiu um de seus primeiros filmes de resistência, chamado no Brasil de *Fogo Inextinguível* (1969), uma película a qual Farocki sempre fez questão de mostrar-se responsável e para a qual voltava de tempos em tempos, como, por exemplo, quando decidiu exibi-la, 30 anos depois, na Galerie Nationale du Jeu de Paume de Paris junto de suas instalações mais recentes. Sua estrutura, em retrospecto, reúne grande parte dos elementos que viriam a se fazer presentes na atividade do diretor e revela um raciocínio e procedimento que iluminam a compreensão da forma com que violência, as estruturas de representação e o olhar se entrelaçam na sua obra e especificamente nos filmes que analisaremos. Se a imagem de Palach queimando em praça pública não faz parte diretamente do tema de *Fogo Inextinguível*, a implicação da convocação do seu gesto, aquela de abrir os olhos, está definitivamente presente e é seu tema central. Ela se dá a partir da discussão de uma outra imagem de fogo e poder, contemporânea aos acontecimentos na Tchecoslováquia, mas produzida no Vietnã: trata-se da imagem das queimaduras provocadas em Thai Binh Dan pelas bombas de Napalm que os americanos lançaram durante a guerra no país. Só que o filme de Farocki, podemos dizer, não

trabalha com a imagem da tragédia, mas antes com a sua ausência, ou melhor, com a sua presença fantasmagórica. No média-metragem o punho de Farocki não se encontra levantado, em riste, em gesto de revolta ativa, como em foto sua de 1981 na qual, em frente ao cinema Arsenal de Berlim Ocidental, projetando um programa de filmes, o diretor brada o punho contra a multidão. Aqui, ele está repousado sobre uma mesa a espera de uma ação imprevisível. Nem por isso é aquiescente em sua fúria. Descansando sobre uma mesa disposta no interior de um quarto de aspecto neutro, a posição faz parte, pelo contrário, de uma coreografia muito bem pensada, de uma dialética cuidadosamente elaborada. Primeiro Farocki lê em voz alta o testemunho que Thai Bihn Dan, nascido em 1949, redigiu originalmente para o Tribunal Internacional de Crimes de Guerra de Estocolmo:

“No dia 31 de março de 1966, às 7 da tarde, enquanto lavava os pratos, escutei aviões se aproximando. Corri para o refúgio subterrâneo, mas fui surpreendido por uma bomba de Napalm que explodiu perto de mim. As chamas e o calor insuportável me envolveram e eu perdi a consciência. O Napalm me queimou a cara, os dois braços e as duas pernas. Minha casa também queimou. Estive inconsciente por 13 dias, então despertei na cama de um hospital da Frente Nacional de Liberação.”

É o que sucede depois do choque do depoimento, que se consolida como ação Farockiana por excelência. Diante da descrição da tragédia incomensurável, o diretor, em gesto tipicamente inspirado em Bertolt Brecht, quebra a quarta parede, aquela que separa a representação do seu espectador e nesse sentido rompe com uma certa construção que Ismail Xavier (2008) classifica como transparente e propõe um questionamento direto ao espectador⁴:

“Como podemos mostrar a vocês o Napalm em ação? E como podemos mostrar a vocês o dano causado pelo Napalm? Se mostramos a vocês os danos causados pelo Napalm, vocês fecharão os olhos. Primeiro fecharão os olhos para as fotos, então fecharão os olhos para a memória, depois fecharão os olhos para os fatos e por último fecharão os olhos para as relações que existem entre eles. Se mostramos uma pessoa com queimaduras de Napalm, feriremos os seus sentimentos. Se ferirmos os seus sentimentos, vocês se sentirão como se tivéssemos provado

⁴ Ismail Xavier discute as principais correntes do cinema e seu pensamento estético e ideológico com ênfase na oposição entre a transparência (o efeito-janela da tela de cinema) e a opacidade (efeito da tela como superfície, composição visual). Entendemos que há no cinema de Farocki uma aproximação com o cinema da opacidade que Xavier analisa, no sentido da sua preocupação de afirmar a imagem cinematográfica como signo, e, por extensão, como discurso articulado. Nossa pesquisa buscará mostrar como os filmes de Farocki, eles mesmos, discutem a opacidade e transparência das imagens técnicas em geral, para além da imagem cinematográfica.

o Napalm sobre vocês, a seu custo. Somente podemos dar uma frágil demonstração de como funciona o Napalm.”

Com a reflexão e a forma com que a expressa, não somente está denunciada a violência das políticas que perpetram tais horrores, como se articulam alguns problemas fundamentais para o diretor, justamente as indagações a respeito das representações das grandes violências, das formas como é possível fazer ver não apenas aquilo que está na imagem, mas aquilo que está por trás dela. Primeiro um problema estético: Farocki quer dirigir-se aos sentimentos dos seus espectadores e quer respeitá-los. Então um problema político: Farocki questiona brutalmente a responsabilidade do mesmo espectador em relação aos acontecimentos e as suas representações. Alguns segundos mais tarde ele comenta: “Se os espectadores não querem ter responsabilidade alguma frente aos efeitos da bomba, que responsabilidade poderiam assumir a respeito das explicações sobre o seu uso?”. A provocação é resultado de uma constante no trabalho do diretor: a preocupação de que é necessário sempre ler uma imagem a partir de uma contextualização histórica que leva a um raciocínio político crítico. A imagem da destruição é parte de um sistema conectado às “explicações sobre o seu uso”. Essa associação é precisamente o que Farocki se refere como o ato de enxergar o que está por trás da imagem. Se há um problema de responsabilidade, esse problema é também um problema de conhecimento e de saber, portanto também de ignorância e desconhecimento. *Como abrir os olhos?* Trata-se de revelar aspectos no visível não só àqueles que se negam a conhecer, que tem suas defesas e proteções, presos às políticas de avestruz, mas àqueles, como todos nós, programados para não enxergar determinados aspectos da realidade dentro de uma imagem, presos ao que Flusser chamou de “funcionalismo”, um comportamento definido pelo cumprimento e esgotamento de programas e funções contidos em aparelhos técnicos que por sua vez ele definia tanto como as próprias máquinas fotográficas, como os espaços de trabalho que os incorporam: laboratórios, governos, jornais e etc.

Por trás desse raciocínio a respeito do funcionalismo, tanto em Flusser como em Farocki se estende uma crítica da automaticidade que é em última instância o seu resultado de risco: a ideia, nada estranha ao século XX, de que a proliferação dos aparelhos técnicos reproduz uma maneira de proceder e de pensar na qual os homens cumprem as suas funções de forma a seguir a lógica do aparelho aonde estão inseridos, sem maiores julgamentos, o que significa sem crítica histórica. A automaticidade e o funcionalismo nos filmes do diretor estão sempre relacionados com a evolução de um pensamento racionalista que se consolida ao longo de um processo histórico que

ironicamente (e Farocki não ignora essa ironia) chamou-se de Esclarecimento. A questão que perpassa os filmes do diretor, onde encontram-se sua crítica de sociólogo com as inquietações do seu ofício como cineasta é que a ferramenta maior dessa racionalidade, a abstração e o uso de modelos equivalentes tem na fotografia e na imagem em geral seu instrumento primordial.

Harun Farocki nasceu em 1944, portanto um tempo em que o mundo se encontrava em estado de violência política e militar sem precedentes. Durante sua adolescência, não só vivenciou o impacto dessa violência, como entrou em contato com um grupo de pensadores alemães que fizeram de sua vida e ira diante do totalitarismo um esforço para compreender como a luz da Ilustração, o ideal de comunidade, a verdade das palavras e a exatidão das imagens se converteu no extermínio em massa e na destruição da Europa e do mundo. Sua obra comparte com Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Vilém Flusser e tantos outros a pergunta fundamental das primeiras páginas de *Dialética da Ilustração*: “Por que a terra, inteiramente ilustrada, resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal? Por que esse saber, que é poder, não conhece limites, nem na escravização das criaturas, nem na condescendência para com os senhores do mundo?” (Adorno e Horkheimer, 1995, p. 60).

Ao tentar respondê-las, Harun Farocki invariavelmente o faz do ponto de vista privilegiado do cineasta. Todos esses fenômenos de autodestruição, ele nos diz, implicam hoje mais do que nunca, um trabalho com imagens. A escolha dessa pesquisa pela análise de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, dentre as inúmeras possibilidades de análise na filmografia de um diretor tão prolífico como o foi Harun Farocki⁵ diz respeito de certa forma a esse lugar contraditório que a obra decide abordar. O filme se desenvolve todo em cima da lógica de que uma *crítica da ilustração não pode prescindir de uma ilustração crítica*. A partir dessa oposição, a escolha do Holocausto, catástrofe no século XX onde essas tensões atingem um ápice, conferem à obra, então, um caráter especial para compreender de que forma o autor constrói a sua concepção de cinema. Pensamos que um estudo do filme pode iluminar as muitas formas com que um diretor de rara intuição e sagacidade trabalha e confere um lugar às imagens e que lugar é esse, qual a ética e procedimento para com as imagens, diante de um contexto histórico e da própria concepção do artista que as coloca ao mesmo tempo no papel delicado de protagonistas dos processos de abstração e automaticidade que levam à opressão e na posição de ferramentas importantes para a

⁵ De acordo com o site oficial do diretor, www.harunfarocki.de/films, mais de 86 filmes, entre curtas e longas-metragens.

compreensão e desenvolvimento da crítica dessa opressão. Essa análise é, portanto, um esforço de entendimento também do lugar do cinema no mundo pós-industrial na visão de um artista que dedicou sua vida para a discussão dessa contradição: tão importante são as tecnologias da visão no século XX que há pouco nas preocupações de Farocki que não são também uma reflexão sobre o cinema em si e, portanto, uma reflexão sobre a sua própria atividade como cineasta, a sua própria posição como autor num mundo em destruição.

Na continuação de *Fogo Inextinguível* o questionamento ao espectador é sucedido por gesto que funciona como uma espécie de teatro simbólico dessa auto-implicação. É com o problema gerado pelo questionamento da responsabilidade e das formas possíveis de retratar o invisível no visível, de como fazer ver a tragédia e as imagens do mundo que Farocki direciona o seu olhar novamente à lente e passa à ação. Com a mão direita o diretor segura um cigarro aceso e lentamente o apaga no lado interno do braço que repousa, entre o pulso e o cotovelo por mais ou menos 4 segundos. Durante a ação, o narrador em *off* enuncia: “Um cigarro queima a 200 graus. O Napalm queima a 1700 graus”. A cena é o desfecho da primeira parte do filme que depois, em 20 minutos, dá conta de explicar o cruel sistema do Napalm circulando por todo o mundo.

Além de ter o seu funcionamento estruturado através de um raciocínio que marca os procedimentos formais do diretor, sobre o qual discorreremos em seguida, é como dissemos, um gesto simbólico do comprometimento do artista, aquele que toma um lado. Em muitos dos seus outros filmes, esse raciocínio pode tomar a forma de um autoquestionamento crítico da posição do artista na economia mundial, como em *Entre duas Guerras* (1978) ou dos significados que determinada edição de imagens acarreta, como no próprio *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*.

A auto implicação é um dos pilares que, segundo Thomas Elsaesser (2004, p. 16), constitui um grupo de 3 requisitos mínimos que Farocki busca sempre nos assuntos que pesquisa para os seus filmes. Somente quando um assunto lhe possibilita trabalhar a partir desses 3 pilares é que o diretor dá continuidade ao processo de construir um filme a partir dele. O segundo requisito é a escolha de um fenômeno social que Farocki possa retratar em seus mínimos detalhes, ao mesmo tempo em que constrói uma narrativa que demonstre como tal fenômeno faz parte de um processo maior e o terceiro e último é a ideia de que deve ser possível ao realizador revelar um centro escondido, um núcleo que se encontra omitido e que no entanto reside por trás do relato: um sentido unificador que Elsaesser chama de “Ponto de Arquimedes” (2004, p. 16).

Há sempre, no entanto, em maior ou menor grau, um nível de autorreferência e autocrítica que são parte de uma investigação do novo lugar do cinema. Elas fazem parte do processo de um diretor que tem como objeto fílmico um mundo onde a imagem ocupa uma série de espaços, funções e sentidos que não são mais privilégios dessa arte, mas pelo contrário, escapam cada vez mais do seu domínio. Trata-se de uma perspectiva que altera na obra do realizador o sentido como ele vai compreender o seu cinema. Diante da presença de uma série de novas construções visuais, a serviço muitas vezes de tecnologias de controle de trabalho e comportamento, das relações íntimas entre softwares de computador, drones e novos procedimentos militares que se utilizam de imagens para realizarem o que chamam de guerras inteligentes (livres de alvos, mas permeadas de vítimas) ou, sem ir tão longe, da construção ensaiada da transmissão de um discurso político, o cinema de Farocki se coloca como uma máquina do visível. Ele é um esforço de construção de representação diante de um estado de coisas onde o que é decisivo na nossa sociedade e o que molda nosso dia a dia escapa cada vez mais das técnicas de representação tradicional e foge progressivamente de nossa visão.

Nesse sentido, o que está por trás do gesto de queimar-se com o cigarro é mais do que a simbologia do comprometimento. A queimadura de Farocki exige uma jornada ao interior da linguagem e, mais ainda, uma minimização ou relativização experimental e, portanto, é o oposto da heroicização do artista. “*Um cigarro queima a 200 graus. O Napalm queima a 1700*”. Esse gesto trabalha um procedimento formal que marca a atividade de Farocki como diretor e editor diante da tentativa de retratar as realidades do mundo e o que é irrepresentável: *ele demonstra a necessidade fundamental de uma metáfora*. Uma coisa pela outra, o cigarro pela bomba, a mão pelo corpo de Thai Bihn Dan, o símbolo pela tragédia. A metáfora é assim um mecanismo da visibilidade e *Fogo Inextinguível*, como seus filmes em geral, um manifesto poético que reivindica um espaço legítimo para a arte e a prática estética num momento em que grande parte dos artistas, muitos deles colegas de Farocki no DFFB, não mais viam justificativas para exercer o cinema e, ao invés disso, passaram a dedicar-se à ação política direta.⁶

⁶ Holger Meins juntou-se ao *Red Army Faction* e Philip Sauber se tornou membro do *Movimento 2 de Junho*. Ambos foram colegas de Farocki na Deutsche Film und Fernsehakademie em Berlim. Elsaesser (2004, p. 18) entende *Fogo Inextinguível* como uma decisão de Farocki diante da celeuma que se apresentava: “Sua automutilação deve ser lida como um ato de iniciação própria na vida artística (renunciando a ação política direta), uma espécie de manifesto estético-político, em que seus filmes são atos de resistência, produzidos com táticas de guerrilha, contra o cinema convencional e comercial”.

O pensamento metafórico é o pilar central da obra de Farocki. Os conceitos, a compreensão de um processo histórico, a súbita formação de um sentido novo para o olhar, a possibilidade de acessar algo que se mantém escondido nas superfícies se dá sempre em torno do gesto metafórico, ou da comparação dialética, como Didi-Huberman (2013, p. 23-24) preferia referir-se ao mecanismo na obra de Farocki, de justapor equivalentes ou o que aparentemente são opostos, de estabelecer a conexão de duas figuras que revelam então seus novos sentidos, de fazer, enfim, saltar uma identidade entre situações diferentes que passam a iluminarem-se mutualmente. O que faz a metáfora é devolver a imagem de volta à linguagem. Nos filmes de Farocki elas carregam a marca do pensamento característico do autor sempre disposto a enfrentar a dificuldade de pensar coisas separadas num raciocínio que as une e denuncia suas conexões. Em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, uma nova técnica de medição de edifícios históricos através da fotografia serve para revelar a filosofia dos ataques militares aéreos, uma metáfora da fotografia como ato que afasta o perigo pelo distanciamento. *Dois imagens que justapostas fazem ver uma terceira*. Em *Videogramas de uma Revolução*, o discurso de Nicolae Ceaușescu tem sua unidade aparente desmontada para revelar os elementos estruturais de poder que o ensinam. *Uma imagem desdobrada em pedaços*.

Farocki discute sua poética e seus centros orientadores a partir de um nome diferente da metáfora, que, no entanto, engloba essa ideia fazendo ao mesmo tempo referência à própria atividade essencial do cineasta: montagem. Estabelecer conexões tendo como base a apropriação de coisas separadas; separar uma imagem nas suas várias outras imagens constituintes: quando esses dois níveis de pensamento se apresentam, tem-se a condição para o conhecimento. O cinema, a partir das suas qualidades intrínsecas, como lugar de encontro da retórica da metáfora com a técnica da montagem.

Por trás da importância da edição na obra de Farocki reside a ideia de que não existe uma única imagem que não implique, simultaneamente, olhares, gestos e pensamentos. Dependendo da situação, os olhares podem ser cegos ou penetrantes, os gestos brutais ou delicados; os pensamentos inadequados ou sublimes, mas seja como for, não existe tal coisa como uma imagem que é pura visão. Não faz sentido, portanto, nas análises de Farocki desqualificar algumas imagens sob o argumento de que tenham sido manipuladas. O que os filmes discutem justamente é a condição de que todas as imagens do mundo são resultado de uma manipulação, de um esforço voluntário em que intervém a mão do homem, mesmo quando trata-se de imagens produzidas por artefatos

mecânicos. A questão central é determinar como, cada vez, em cada imagem, deu-se a manipulação, quais são essas manipulações e a serviço do que elas se dão. O que se coloca por fim nessas questões, é que se a montagem/metáfora no cinema de Farocki é uma forma de inserir uma imagem num encadeamento do pensamento, numa linha argumentativa que lhe confira um sentido, que abra um caminho para acessar os seus significados, ela a utiliza justamente para evidenciar a condição inerente de montagem em todas as imagens. Como buscamos deixar claro durante as nossas análises, o cinema de Farocki se utiliza da montagem, ferramenta cinematográfica por excelência, para argumentar que essa não está restrita ao cinema, mas pertence à própria imagem, inclusive aquelas produzidas por câmeras de segurança que filmam ininterruptamente.

Talvez seja pertinente então, como outros o fizeram⁷, pensar a atividade de Farocki a partir da perspectiva do arqueólogo. Um arqueólogo visual em busca das marcas humanas nos vestígios imagéticos, em busca das condições que possibilitaram o surgimento daqueles objetos que ele agora tem em mãos e em busca dos sentidos escondidos atrás dos seus usos antigos. Porque uma imagem nunca possui um significado absoluto, ela revela um determinado significado de acordo tanto com o ponto de vista de quem a está observando, como do espaço em que ela o observa. Nós olhamos a imagem, mas ela também nos olha de onde está. Utilizando uma metáfora feliz de Didi-Huberman, podemos ver uma caixa de madeira, tridimensional como um desafio da geometria e carpintaria, mas se ela estiver num cemitério, então não podemos mais deixar de enxergar que se trata de um caixão. A atividade de arqueólogo visual de Farocki está ciente e fundamentada nessa noção. Daí a importância do seu trabalho com o arquivo histórico, com o material audiovisual de outra época. O deslocamento dessas caixas de madeira para o cinema permite que elas nos olhem de uma outra posição, que revelem outros sentidos e principalmente, como mencionamos, revele a própria montagem e possibilidade desse novo gesto.

Videogramas de uma Revolução é construído inteiramente em cima dessa premissa e nosso interesse na análise do filme parte da ideia de tentar entender quais as possibilidades desse

⁷ Tanto Elsaesser (2004, p. 27), como Didi-Huberman (2004) discutem os filmes de Farocki sob o prisma da arqueologia visual. O primeiro comenta: “[...]. Nesse sentido, Farocki, o arquivista é também um arqueólogo, mas um arqueólogo que executa seu trabalho de reconstrução não à maneira dos gestos triunfais de Heinrich Schliemann, redescobrimo Troia, mas no espírito do sofrimento contemplativo e melancolia reflexiva, consciente das lacunas históricas que separam sua Alemanha atual de seu passado”. Em *Imágenes pese a todo: Memória Visual del Holocausto* (2004, p. 220), Huberman recupera insistentemente a noção de arqueólogo aplicada à obra de Jean-Luc Godard e faz um paralelo desse aspecto com os procedimentos de montagem de Farocki.

deslocamento. Não nos escapa, principalmente, o fato de que o filme utiliza esse procedimento em imagens veiculadas na televisão e o faz a partir da noção importante que toda mídia tem um sentido político. Procuramos entender então como o cinema e o pensamento de montagem podem contribuir como ferramenta de análise da política num contexto atual onde as imagens passam a ser seu fator primordial, mas a montagem, o seu elemento essencialmente político, conscientemente e progressivamente escondido. Há nessa operação de apropriação do filme uma série de ganhos importantes que nascem da transformação do olhar que o filme consegue realizar e das medições que faz das consequências da introdução das imagens técnicas na política hoje. Em uma era onde os cálculos do poder são feitos antes de mais nada levando em consideração a presença das câmeras, a análise de *Videogramas de uma Revolução* é de suma importância como possibilidade de compreender quais as implicações desse novo cenário que se intensifica com velocidade assustadora e como é possível, através do cinema, trabalhar o olhar no sentido de resistir às suas construções perigosas.

O trabalho de arqueólogo de Farocki e a utilização do arquivo em seus filmes se dão, no entanto, a partir de uma relação particular com a História. A sua ética como arquivista impede que o diretor faça com a imagem do passado aquilo que uma grande parte dos programas de televisão e documentários fazem com o intuito de voltar a dar vida aos episódios, de simular a imagem do que aconteceu: não há movimento de zoom, isolamentos de detalhes ou criação de falsos close-ups com imagens estáticas. Quando esses movimentos acontecem em Farocki, eles são sempre um chamado à compreensão da responsabilidade da manipulação do arquivista. Os gestos que o diretor-arqueólogo executa são muito diferentes daqueles esforços espetaculares de reconstrução do movimento, eles enfatizam o enquadramento e a impossibilidade do vislumbre total do ocorrido justamente pela noção de que o artefato fotografia é sempre um recorte, porque é sempre um vestígio de catástrofe, de algo que não pode ser trazido de volta. Assim como não podem existir imagens que não sejam elas mesmas, frutos da manipulação e do contato com o homem, não existe da mesma forma uma imagem total do passado capaz de dispensar das consciências a destruição e a barbárie. *Toda imagem é a síntese da contradição entre destruição e preservação.* Assim, por exemplo, o trabalho com as fotos tiradas por prisioneiros judeus dentro dos campos de concentração em *Imagens do Mundo e Inscritões da Guerra* é a possibilidade de revelar no filme a fenomenologia por trás do gesto de fotografar. Não é um esforço de reconstituição absoluta da vida no campo, mas uma recuperação dos sentidos das suas resistências. Na descrição de como

encontrou o tema para o seu filme *Entre duas Guerras*, depois da leitura de um ensaio de Alfred Sohn-Rehtel, Farocki escreve:

“Foi como se eu tivesse encontrado o fragmento perdido de uma figura completa. Foi assim que a longa história do filme começou. Eu podia reconstituir por completo a imagem total, a partir dos fragmentos, mas isso não desfazia o ato de destruição. A imagem reconstituída era propriamente uma imagem da destruição” (Farocki apud Elsaesser, 2004, p. 28)

A última frase ecoa as Teses da História de Walter Benjamin e de fato prevalece na atividade historiográfica de Farocki sempre a frase Benjaminiana de que “todo documento de cultura é também um documento de barbárie” (Benjamin, 2004). O trabalho de revisitação do passado pelo diretor nunca se dá através de aspecto historicista, o que significa dizer que a imagem nunca é fetichizada como o real propriamente dito, mas consideradas em sua incompletude. Daí a necessidade também do trabalho de montagem como trabalho de imaginação que Didi-Huberman, respondendo a polêmicas sobre o uso das imagens feitas pelos prisioneiros judeus nos campos em uma exposição fotográfica (as mesmas utilizadas por Farocki em seu filme), defendeu com propriedade no seu livro *Imágenes pese a todo: Memoria Visual del Holocausto*.⁸ Didi-Huberman argumentava em favor da necessidade de trabalhar com essas imagens e de pensá-las a partir da consideração de suas incompletudes. A montagem entendida como um trabalho de conexão com outras imagens, outros conceitos que lhe possibilitam, a partir desse exercício mesmo de imaginação histórica, enfrentar o irrepresentável cuja experiência esvaziadora o século XX conheceu de perto. Porque a imagem de arquivo não é mais que um objeto solto, indecifrável e insignificante, enquanto não tenha sido estabelecido uma relação – imaginativa e especulativa – entre o que nela se vê e o que se sabe. Aqui, invariavelmente, voltamos à ideia da

⁸ O livro de Didi-Huberman reúne dois textos principais. O primeiro deles foi escrito para o catálogo da exposição fotográfica referida *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*. O segundo é posterior e responde às críticas feitas principalmente por Gérard Wajcman y Élisabeth Pagnoux na revista *Les Temps Modernes* (Wajcman, G. *De la croyance photographique*. In: *Les Temps Modernes* LVI, 2001, 613, págs. 47-83. Pagnoux, É. *Reporter Photographe à Auschwitz*, *ibid.*, p. 84-108) em que os autores, simplificadamente, defendem a ideia de que não pode haver imagens do Holocausto na medida em que esse seria irrepresentável. Tanto as fotos como o texto de Huberman em sua defesa incorreriam, segundo os autores, num comportamento fetichista que minimizava o tamanho da tragédia recorrendo a supostos símbolos, insuficientes. Nessa medida, não poderia haver imagens da Shoah. Huberman baseia sua resposta no argumento de que há sim imagens da Shoah e não são poucas. Ele tenta desenvolver com essas imagens, a partir desse ponto, um método de trabalho historiográfico que contemple sua incompletude.

metáfora/montagem em Farocki: a imagem de arquivo como uma possibilidade de reinserir a imagem na linguagem.

Tanto as imagens dos campos de concentração, dos aparelhos técnicos automatizados, do reconhecimento aéreo incapaz de identificar a barbárie em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* como as imagens dos discursos políticos, das novas representações democráticas e dos noticiários em *Videogramas de uma Revolução* são trabalhadas por Farocki a partir dessas ideias. Elas não são vistas como coisas – contingentes independentes de informação - mas como atos. Ao inseri-las de novo na linguagem, Farocki exatamente revela os atos por trás da sua produção e ao tomarmos consciência deles, nós, espectadores, acessamos seu conteúdo de violência.

Walter Benjamin pensando as formas efetivas para uma crítica da violência considerava ser indispensável a consideração e o envolvimento com três domínios principais. O primeiro deles era o da técnica, como a esfera dos meios e artefatos aparentemente neutros que passam a regular os comportamentos. O segundo território em que se deveria questionar constantemente a violência era o do direito e da justiça. Finalmente o terceiro elemento seria a filosofia da própria história da violência que torna possível “uma postura crítica, diferenciadora e decisiva a respeito dos seus dados cronológicos” (apud Huberman, 2013, p. 35)⁹. Farocki identifica a violência na imagem, porque essa, sensivelmente, é um objeto inseparavelmente técnico, histórico e legal (a sua investigação das imagens nunca dispensa as consequências legais da sua produção, começando por quem as produz, a quem pertencem, como se pode citá-las e que riscos se corre ao utilizá-las).

Os dois filmes que analisaremos são antes de mais nada críticas da violência que se perpetua. São críticas da mesma violência que Jan Palach quis denunciar fazendo do seu corpo queimando em praça pública uma imagem a qual podemos sempre olhar, mas que a obra de Harun Farocki não deixa esquecer: nos olha também.

⁹ Benjamin, Walter. “Para una crítica de la violencia”. In: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 1999, p. 34.

CAPÍTULO 1: IMAGENS DO MUNDO E INSCRIÇÕES DA GUERRA

1.1. Primeiras inscrições

A primeira impressão que temos de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (1988) é de que se trata de um filme cujos significados tendem a nos escapar. A dificuldade de apreensão dos seus sentidos, tem, no entanto, menos relação com a velocidade da montagem, marcada por um compasso lento, ainda que rítmico e mais com uma aparente heterogeneidade de motivos. Um primeiro olhar depositado sobre o filme de Harun Farocki tem grandes chances de chegar ao veredito de que o conjunto díspar de temas apresentados com sinuosidade possuem uma energia centrífuga, ou seja, de que no final das contas o filme trabalha conceitos múltiplos que se expandem em diversas direções. Se assim fosse a maneira como essa pesquisa pretende compreender os significados presentes na película, diríamos então que os muitos blocos de temas apresentados apontam para significados diferentes que serão melhor compreendidos se colocados lado a lado no final e depois juntados, num princípio metodológico análogo à adição matemática. O processo seria adequado caso entendêssemos que se trata de um filme com essas propriedades dispersivas. Partiremos, no entanto, de uma outra concepção sobre o documentário. Uma concepção na qual o aparente e de fato real leque de motivos são colocados em movimento por uma força centrípeta, a dizer, que todos esses cenários, situações e personagens que vemos, pertencentes a contextos diferentes, tem, dentro do universo do filme, um centro conceitual que os une. Farocki constrói seu filme habilmente em torno desse núcleo e a montagem desse filme, se aparenta fuga, é somente ao primeiro olhar. Tudo nela é centro e esse centro é a fotografia.

Voltaremos adiante a essa questão. Importa dizer agora que, dentre as suas inúmeras possibilidades de compreensão, essa pesquisa entende que o filme de Farocki é montado e pensado em torno de um denominador comum que é a fotografia, as formas como ela transformará o olhar a partir de sua invenção e sua posição como objeto privilegiado para a compreensão das contradições do projeto iluminista de racionalização do mundo. Essa opção de análise não quer simplificar o filme que é permeado de contradições e complexidades das quais não fugiremos. A crítica deve resistir a estabelecer um significado fixo para um filme como *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*. Por outro lado, para além de seu caráter multifacetado, suas diversas camadas e sua qualidade autorreflexiva, entendemos que o filme de Farocki possui uma mensagem

política clara que continua relevante na atualidade e que sempre ecoa, no filme, nas relações com a fotografia e o olhar, daí nossa opção como acesso e potencialização dessa mensagem.

Fortemente influenciado por Brecht, Farocki acredita que um filme é político somente na medida em que exerce um efeito político na sua audiência e que esse efeito é posto em marcha quando o filme é assistido mais de uma vez. A disposição dos blocos, temas que aparecem e só voltam a reaparecer depois de intervalos calculados, comentários em *off* que adicionam sentido às imagens quase sempre por contradição irônica, exigem do espectador uma volta e é essa volta que permite o acesso ao seu núcleo conceitual e seu posicionamento político em relação a esse núcleo. Reconhecemos aí uma inteligência e estratégia estilística que tem também laços com as condições de produção do filme na sua época. O elemento político na forma como Farocki organiza a sua montagem, advém não somente de uma concepção de cinema, mas de um fator material.

Harun Farocki, ao contrário do grupo que acabou conhecido como o “Novo Cinema Alemão”, constituído, entre outros, por nomes como Reiner Werner Fassbinder, Alexander Kluge e Wim Wenders, produziu a maioria dos seus filmes sem a ajuda de fundos estatais e quase sempre com limites bem estabelecidos de orçamento. Por esses motivos, o cineasta, trabalhando na periferia dos sistemas de financiamento europeu, passou a reciclar material que ele produziu para clientes em outros contextos. Utilizando as imagens que ele produziu para tradicionais documentários industriais e vídeos comerciais, o diretor acabou criando um sistema de retroalimentação que definiu sua maneira de montar os seus filmes. Muito do conhecimento adquirido nas pesquisas para esses produtos audiovisuais e, sobretudo, muito dessas imagens ganham novos contextos e novos sentidos nos filmes de Farocki para o cinema ou para serem exibidos em canais de televisão da Europa.¹⁰

¹⁰ Thomas Elsaesser (2004, p. 16) chamou esse processo de *feedback loop*, que poderia ser traduzido como um “sistema de retroalimentação constante”. Em seu artigo ele mostra como essa estratégia foi utilizada em *Entre Guerras* (1977) como uma das formas do diretor inserir a si mesmo na crítica do filme. Farocki, nesse seu primeiro longa-metragem, explica a ascensão dos nazistas ao poder e sua habilidade para provocar uma nova guerra mundial através do desenvolvimento provocado por Hitler de um *feedback loop* entre a indústria de aço e seu principal cliente, o exército alemão. Em um de seus escritos para a revista de cinema *Filmkritik*, que Farocki editou entre 1974 e 1984, o diretor explica o paralelo e esclarece o funcionamento desse procedimento comum em sua obra: “Pegando a dica da indústria do aço alemã, onde cada produto dispensado de um processo é utilizado em alguma outra etapa da produção e onde o mínimo de energia possível é desperdiçado, eu tentei organizar um *feedback loop* para o meu próprio trabalho. A pesquisa básica para um projeto eu financio com uma participação numa transmissão de rádio, alguns dos livros que eu utilizo eu reviso para o programa de livros e muitas das coisas que eu noto

Compreendemos assim parte da estratégia sobre a qual o próprio Farocki já havia se pronunciado no seu primeiro longa-metragem *Entre Duas Guerras*:

Quando não temos dinheiro para carros, filmagens, roupas legais; quando não temos dinheiro para fazer imagens nas quais o tempo de filme e o tempo da vida fluam ininterruptamente, então temos que investir nosso esforço em inteligentemente colocar juntos elementos separados: uma montagem de ideias (Farocki apud Alter; 2004, p. 212).

Essa forma de montar o filme, suas intenções políticas e a maneira como lida com suas condições materiais de produção vão se mostrando intimamente relacionadas com os motivos do filme e sua investigação a respeito da natureza mesmo da visão e da visibilidade em relação às modernas tecnologias da produção de imagens no mundo contemporâneo. O que Farocki faz é incluir na forma com que monta o seu filme e que imagina que determina a forma como ele é visto e a necessidade de ser revisto, um comentário que posiciona o filme mesmo no contexto que ele comenta. A sua reflexão se torna uma reflexão sobre o próprio filme e o filme uma resposta à sua reflexão.

1.2. Visão e Visibilidade

A aproximação entre a sua estrutura e conteúdo se dá no filme de Farocki a partir da interrogação do que significa olhar para uma fotografia, mais do que a interrogação dos significados dessas fotografias. A montagem de ideias que exige uma volta do expectador, que demanda atenção às conexões, que compreende que a leitura de uma imagem se faz a partir de outras imagens, são uma resposta, ainda que incompleta, à indagação de como olhar uma fotografia hoje.

Esse processo, nos diz Farocki, requer também ter em mente a dualidade entre visão e visibilidade. Uma divisão fundada na diferença entre o ato físico de olhar e o fenômeno de perceber: a visibilidade como um acontecimento social, algo que ocorre dentro de estruturas de percepção e que permite uma leitura. Para compreender o filme em toda a sua dimensão é necessário ter em mente essa diferença e aprofundá-la trazendo também as discussões que o filme traz com elas,

durante esse tipo de trabalho preparatório acabam nos meus longas-metragens” (Farocki apud Elsaesser, 2004, p. 16)

quais sejam que as questões dessa diferença natural entre olhar e ver são também as questões do politicamente visível e invisível, audível e inaudível.

O ensaio *Light Weapons* de Tom Keenan a respeito do filme de Farocki defende que *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* não seria um filme sobre visão, como colocamos agora. Ainda que essa concepção pareça oposta à nossa, é necessário um pequeno olhar à sua argumentação para notar que as ideias são muito próximas, mas nesse caso vistas de um ângulo diferente e interessante que pode aclarar e orientar a abordagem do filme. Keenan coloca que o filme não fala sobre “visão” ou sobre “ver uma imagem”, mas o seu oposto, as coisas que pertencem a essa imagem, mas que não estão lá para ser vistas:

“E ainda assim, *Imagens do Mundo* não é exatamente um filme sobre visão. Nós não vemos simplesmente uma imagem, ele diz; sua luz é sempre sombreada por algo que não pertence à percepção ou intuição do visível (o que significa dizer, finalmente, do estético). [...]. *Imagens do Mundo* se fixa no que não está lá para ser visto, ou o que nunca poderia ser visto, não por causa de alguma invisibilidade, mas por causa de um tipo de cegueira implicada na visão” (Keenan, 2004, p. 203-204).

Keenan acrescenta à ideia de visão, visibilidade e invisibilidade algo que é de importância sumária para o desenvolvimento do filme de Farocki: ele acrescenta a ideia de História. Quando diz que essas fotografias analisadas, ou filmes alheios (que como o próprio filme de Farocki reafirma de tempos em tempos não deixam de ser sequências de fotografias) possuem algo para além da ordem do estético, Keenan está se referindo a uma noção do tempo que é aparentemente arrancada da dimensão fotográfica, mas que de algum modo permanece, para além do campo da visão.

Podemos dizer então que *Imagens do Mundo* trabalha com a questão da fotografia, refletindo sobre o olhar que é lançado a ela, tendo em mente os conceitos de visibilidade e invisibilidade, suas consequências políticas nos acontecimentos contemporâneos, mas também a ideia de uma historicidade intrínseca a ela, que, no entanto, está situada para além da ordem do visível. A ideia de tempo no registro fotográfico será importantíssima para o filme e é parte da dialética da fotografia, para não dizer da dialética do iluminismo maior que ela representa. O filme atenta a essas imagens também a partir de sua história. Ele as toma então como inscrições, para ser lidas e não apenas olhadas. Há nele uma questão de historicização que é peça fundamental na

discussão entre o que vemos e deixamos de ver numa imagem, um constante embate do cineasta, no espaço do cinema, contra determinadas propriedades da fotografia.

1.3. Sobre as propriedades mágicas da fotografia

É a partir de algumas condições ontológicas da imagem as quais determinam o gesto de olhá-las que *Imagens do Mundo* desenvolve a questão de que tudo pode ser revelado ou permanecer escondido, visível ou invisível e assim, de que toda imagem carrega uma inscrição que ultrapassa o seu campo estético. Essa condição ontológica é introduzida logo no início da película.

A primeira sequência que o filme apresenta se passa no laboratório de pesquisas de água do Canal de Hannover. Ali vemos uma espécie de simulação de praia, onde um corredor de areia aparece determinado por duas paredes que o estreitam. Nesse espaço a água corre e quebra em ondas numa elevação próxima de onde a câmera se encontra. Essa operação é controlada por medidores e cabos. Nos cortes subsequentes vemos que as ondas estão sendo provocadas pela ação de máquinas, que controlam a sua frequência.

O canal de Hanover

A contínua aparição de sistemas de controles e simulação ao longo do filme podem conferir a essa sequência inicial um caráter senão familiar, familiarizado com o restante da projeção. Há nela uma série de significados que falam diretamente com as metáforas centrais do filme e que conforme segue a sua duração se revelam e acrescentam sentido a sua existência. Esses significados ficarão mais claros com a reaparição desse tema em mais dois momentos de *Imagens do Mundo*: no meio, de maneira rápida, porém importante e no final, quase como uma espécie de conclusão. Conforme seguirmos na análise, aprofundaremos esses significados. Há também, entretanto, um elemento poético que a faz destoar do restante e que pede uma interpretação aprofundada. Esse elemento poético vem do cruzamento dessas imagens com a primeira narração em *voice-over* do filme. A frase, pronunciada em tom monótono, por uma mulher, como no restante do filme, coloca:

“Quando o mar se quebra na costa, irregularmente, mas não sem regras, este movimento atrai o olhar sem o prender e liberta os pensamentos. O impulso que coloca os pensamentos em movimento será aqui investigado cientificamente no seu próprio movimento – no grande canal de ondas de Hannover. Até agora os movimentos da água foram menos investigados do que a luz”

Essa abertura, estritamente observacional e concreta, permite uma leitura abstrata e alegórica. No seu livro *Farocki/Godard – Film as Theory*, Volker Pantenburg comenta que Farocki teria usado essa imagem poética da onda que liberta os pensamentos para descrever o efeito que desejava que seu filme tivesse na audiência, ou seja, que atraísse o seu olhar, sem que o prendesse (2006, p. 203-204). Como vimos, a estratégia de Farocki possui um objetivo oposto. Sua compreensão do filme político como aquele que chama o espectador a voltar a ele, torna a interpretação de Pantenburg distante do que entendemos ser as intenções do diretor. Mas qual o sentido dessa aparente digressão e por quê ela abre o filme?

Sendo um filme sobre a fotografia, o que Farocki faz aqui é lançar de início o que considera ser a base ontológica da imagem fotográfica e sua relação primária com o olhar. Para melhor entendê-la, um olhar sobre as bases que pavimentaram a ideia do filme pode ser útil.

Farocki, nos momentos que precederam o início da produção do filme estava em contato com a teoria do filósofo Vilém Flusser e mencionou algumas vezes a relação íntima que o seu filme possuía com as suas ideias. Em *Trailers Escritos* (2010, p. 74), espécie de relato em que o diretor conta o processo dos seus filmes com tons autobiográficos, relacionando o momento de sua vida com os das produções dos seus filmes, somos informados que o projeto de *Imagens do Mundo*,

escrito inicialmente para um edital da região de Renânia do Norte-Vestfália, questionava a situação do então atual cinema e da fotografia, citando bastante Vilém Flusser, cujo trabalho, nas palavras do próprio Farocki, ele admirava muito. Durante as filmagens, o diretor revisou muitos dos livros de Flusser e chegou a realizar uma entrevista com o filósofo para o canal de televisão alemão WDR. Isso, para dizer que a primeira colocação do filme traz uma ideia sobre a imagem muito presente na obra *Filosofia da Caixa Preta* (2002) e é de crucial importância porque lança luz às demais reflexões do filme.

Segundo Flusser, no capítulo que abre a obra, a imagem é dotada de um caráter mágico. Esse caráter é proveniente da forma com que a imagem se oferece à leitura, uma forma não-linear, oposta à da escritura, onde o olhar trabalha de maneira circular, livre das relações causais entre os eventos, sem se prender a nada.¹¹ Essa propriedade é a propriedade que Farocki menciona na primeira imagem que aparece em seu filme, não por acaso. A descrição dos movimentos que atraem o olhar sem o prendê-lo funciona como uma metáfora dos efeitos da imagem descritos por Flusser. É o estudo desse impulso que libera o pensamento em movimento que será investigado pelo filme. Farocki nos está dizendo que são as propriedades mágicas da fotografia e suas consequências, lidas na chave da ausência de relações causais próprias ao texto e à historicidade, que serão investigadas. Quais as implicações históricas (políticas) dessas propriedades na forma de compreender uma fotografia?

1.4. Fotografia e Laboratório

Devemos assinalar que o significado proposto para a primeira sequência no Canal de Hanover ganha sentidos específicos no filme porque é colocado de forma hábil e calculada de determinada maneira. O choque da citação com a imagem deve ser considerado. Ele abre novas chaves de leitura complementares (derivativas) que virão em seguida. A primeira delas é que essa

¹¹ “Ao circular pela superfície, o olhar tende a voltar sempre para elementos preferenciais. Tais elementos passam a ser centrais, portadores preferenciais do significado. Deste modo, o olhar vai estabelecendo relações significativas. O tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia. Tempo diferente do linear, o qual estabelece relações causais entre eventos. No tempo linear, o nascer do sol é a causa do canto do galo; no circular, o canto do galo dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao canto do galo. Em outros termos: no tempo da magia, um elemento explica o outro, e este explica o primeiro. O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis” (Flusser, 1985, p. 7).

citação ocorre no espaço do laboratório, caro ao filme. Se podemos depreender daí que o cinema de Farocki atuará como laboratório da fotografia, no sentido usual de espaço que investigará o pensamento livre frente à imagem, devemos ter em mente que, nas sequências que virão, de uma forma ou de outra, esse espaço reaparecerá também como o lugar próprio do experimento racionalista. O Canal de Hannover mede e analisa a partir de simulacros. As cenas seguintes, ainda no próprio canal, mostram uma equipe lidando com uma situação “real”, a partir de telas e dados que a representam provenientes da fotografia. Um modelo de barco em miniatura sendo estudado *in loco* longe do oceano aberto e maquetes do canal, onde as águas refletem uma imagem no início fixa, mas que o movimento distorce e revela sua essência de representação.

Uma ideia inusitada: fotografia e laboratório estão involucrados. A condição ontológica da fotografia é colocada junto ao seu espaço de utilização no século XX. Essa constatação ajuda e entender o novo bloco temático de imagens que virá a seguir e as novas reflexões de Farocki, que irão interrogar a natureza desse invólucro, expandindo a ideia de laboratório para onde quer que o processo fotográfico de produção de imagens tenha estendido seu alcance e funcionando assim como um comentário às disciplinas que o utilizam, das artes à engenharia, da arquitetura ao planejamento urbano e daí à moda e à ciência militar, todas elas agrupadas na ótica do filme pelo uso da fotografia segundo uma lógica específica.

Se o laboratório, em seu sentido expandido, aquele do espaço de medida e cálculo é, por excelência, o lugar da fotografia no século XX, o filme não deixa também de nos lembrar que o protagonismo desse lugar é dividido com o outro grande espaço de utilização da fotografia na contemporaneidade: o cinema. Dessa divisão surge a principal contradição do filme, a contradição que o alimenta e lança perguntas que ainda estão para ser respondidas na atualidade e que Farocki, de forma sucinta, sintetiza em um dos momentos do filme: “A fotografia que conserva, a bomba que destrói, essas duas agora colocadas juntas”. Essa contradição é lançada imediatamente a seguir no filme, a partir do rastreamento de suas origens.

1.5. Racionalidade

Um dos méritos do filme de Farocki é a maneira habilidosa com que a forte presença das suas críticas aparece sempre segundo uma lógica empírica e bem localizada. Esse é também

provavelmente a característica mais marcante dos seus escritos, sobretudo do texto *Reality Would Have to Begin* (Farocki, 2004) do mesmo ano de lançamento do filme e que funciona em relação a ele como uma espécie de argumento. No texto, assim como no filme, a crítica de Farocki ganha tanto mais força quanto aparece investida em situações reais que a exemplificam. A fotografia é o elemento que une essas situações a partir do seu caráter ambíguo de destruição e preservação. Nesse sentido, o universo fílmico do diretor, sua costura de campos tão diferentes quanto radicalmente iguais em lógica, lembra o que o teórico cultural Fredric Jameson (apud Alter, 2004)¹² chamou de “Geopolítica Estética” do capitalismo tardio, a qual nunca é percebida em sua totalidade, mas que o filme parece resgatar a partir de uma didática própria que tem nas contradições da fotografia seu cerne. Essas contradições encarnam as próprias contradições do projeto iluminista.

Alguns poucos minutos depois da sequência do Canal de Hannover se inicia no filme um novo bloco de temas, que difere do colorido poético da abertura não só pelo rigor histórico que comentávamos, mas porque, a partir daí, imprimirá um tom marcado pela lógica. A narradora comenta:

“Aufklärung (Iluminismo). É um conceito na história intelectual. Aufklärung (Iluminismo). Em 1858, em Wetzlar, o mestre de obras do governo Meydenbauer teve de medir a fachada da Sé. De modo a poupar os custos de um andaime, passava ao longo da fachada num cesto pendurado num cadernal, como os limpadores da janela fazem. Em 1858, em Wetzlar, quando uma noite quis sair da nacela para entrar pela janela da torre, a nacela afastou-se da fachada e ele esteve em perigo de cair.”

As constatações da narradora se dão segundo uma concatenação de ideias causais que abrirão pouco espaço de contestação, porque são organizados de forma lógica. Nesse sentido, *Imagens do Mundo* lembra, na sua ideia de narração, a partir da sequência de abertura, o curta metragem brasileiro *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado, lançado não por acaso um ano depois, em 1989. Ambos os filmes são conduzidos por vozes firmes que explicam os fatos de uma maneira retórica, de modo a construir uma coerência nos argumentos. Essa voz assim procede porque ambos os filmes fazem um comentário acerca de uma racionalidade que prevalece no mundo. As vozes são comandadas por essa mesma racionalidade, de modo que o público, identificado por experiência própria com o tom, esse da razão que rege também as suas vidas, absorve inicialmente

¹² Jameson, Fredric. *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

a narração, sem peripécias. A estratégia é certa. No meio da condução, por meio de pistas que vêm principalmente na forma de imagens em choque com a voz, o fim do caminho começa a ser antevisto e ele é não menos do que a catástrofe.

Coincidem os dois filmes também no exemplo do espaço de catástrofe: ambos fazem referência ao nazismo alemão e o Holocausto como processo histórico conduzido por uma racionalidade que implode em tragédia irracional. Essa estruturação leva, ao fim dos filmes, à crítica da própria racionalidade que em determinada lógica se expõe como método dubio, perigoso.

No filme de Furtado a lógica e a crítica a ela se baseiam no panorama histórico de desigualdade do terceiro mundo, o raciocínio perverso que termina por condenar uma parcela específica da população à miséria, o sofrimento e a falta de liberdade justificados pela lógica econômica. No filme de Farocki o risco do mesmo raciocínio se estende à luz da corrida nuclear e de sua ameaça iminente de destruição da raça humana.

As repetições de pequenas frases “Aufklärung” ou “Em 1858, em Wetzlar” são indicações desse ritmo lógico, concatenado, que permeia todo o filme e que é a expressão sonora de um de seus grandes temas, a racionalidade.

1.6. Distância

Segue a narradora em seguida, lendo as palavras do próprio mestre de obras Meydenbauer, depois do acontecimento que quase lhe tirou a vida:

“Neste perigo eminente bati com a mão direita contra a parede e empurrei a nacara com o pé esquerdo para o ar. A reação foi suficiente para empurrar o corpo pela abertura. Ao descer pensei: não se pode substituir a medição à mão pela inversão da vista em perspectiva captada pela imagem fotográfica?”

A escolha desse exemplo por Farocki tem pouco de fortuito. O raciocínio de Meydenbauer é o pai das técnicas de medição por escala. Visto em retrospectiva, esse pensamento marca um dos pontos de maior significado em um processo histórico longo que vai alterar para sempre a posição do olho nas sociedades industriais e pós-industriais que virão. Dissemos que *Imagens do Mundo* era um filme que tratava das diferenças fundamentais entre visão e invisibilidade e que buscava explorar as consequências políticas imbricadas no processo de ver ou

deixar de ver. Para compreender essa análise no filme é essencial compreender as qualidades desse processo histórico e suas especificidades, uma vez que elas dizem respeito a certas mudanças fundamentais na forma de olhar e, ainda, atestam um argumento crucial da película de que o olhar não pode ser entendido como um valor absoluto, mas também ele como variável do contexto histórico. O contexto histórico entendido não somente no sentido de que a compreensão e a formação de significado se dão também por meio das condições históricas e sociais em todos os tempos, mas que elas se dão e se alteram de forma específica mediante o surgimento de aparelhos da visão, dentre os quais a fotografia é protagonista e enseja as suas maiores transformações.

O filme de Farocki é uma investigação dessas transformações e, portanto, é interessante que se entenda o que é que está em jogo nesse processo e então partir para a forma com que o filme trata algumas das suas consequências.

Em *The Threshold of the Visible World* (Silverman, 1996), Kaja Silverman empreende uma sucinta, porém bastante elucidativa análise desse processo onde argumenta, a partir dos escritos de Jean-Louis Commoli e Jonathan Crary, de que a invenção da câmera fotográfica marca o ponto de mudança onde o olho humano perde sua posição de destaque e sua certeza comprovativa que eram parte do seu privilégio imemorial no ocidente e dão espaço agora para o olho mecânico que passa a ver *no seu lugar* e em certos aspectos com mais certeza. No texto ela traz a reflexão de Commoli de que “A fotografia aparece ao mesmo tempo como triunfo e tûmulo do olho. Há um deslocamento de seu lugar de domínio, no qual reinou absoluto desde a Renascença” (Commoli apud Silverman, 1993, p. 127) para então assinalar que o caráter de triunfo do olho na fotografia apareceria porque essa última confirma as leis de perspectiva que por tanto tempo marcaram a regra geral da visão no ocidente, porque trabalha segundo a lógica do que aprendemos a aceitar como realidade. O caráter tumular se daria pelo fato de que pela primeira vez um aparato é capaz não somente de “ver” a realidade, como de vê-la melhor e de forma autônoma. Nesse sentido, o surgimento da câmera não viria para confirmar, mas para substituir o olho.

É, no entanto, quando Silverman aborda o pensamento de Crary que a análise do processo segundo o qual a invenção da fotografia modifica as nossas formas de ver e estar no mundo que passamos a compreender melhor algumas das relações que Farocki estabelecerá entre os processos de medição de Meydenbauer e as suas consequências políticas.

Expandindo e confrontando as ideias de Commoli, Crary em seu livro *Técnicas do Observador* (1990) combate a noção de que esse processo teria sido conduzido de forma mais ou

menos homogênea, ou melhor, de que esse processo se deu sem mudanças qualitativas no olhar, de modo que, da câmara escura da Renascença até a invenção da fotografia, uma mesma direção foi seguida pelas formas de ver. Segundo o autor há uma diferença crucial que se opera no século XIX entre uma até então “óptica geométrica”, representada pela câmara escura e uma nova “óptica fisiológica” cujo passo inicial foi dado pelo estetoscópio. Na primeira, a visão ainda está atrelada ao corpo de forma que é necessário adentrar o espaço específico da câmara para se utilizar dela na observação do mundo e estabelecimento de relações de observação por escala. Na segunda, não só há uma independência em relação ao espaço de situação do corpo como, principalmente, há um fator inédito em relação ao próprio olho. A novidade é a de que pela primeira vez tem-se a noção de que a imagem produzida por um aparelho segue um princípio de organização próprio, diferente da visão humana. O estetoscópio contém duas imagens, uma direcionada ao olho esquerdo e a outra ao direito, mas o espectador do estetoscópio não vê nenhuma das duas, ele vê uma terceira, fictícia, proveniente de uma operação mental que não controla.

Há mais nessa questão do que somente a separação dramática entre olho e aparato. O estetoscópio mostra aos indivíduos que a visão humana é deficiente na sua apreensão do mundo e conhecimento do mundo exterior. Segundo Cray, o invento marca a diminuição da autoridade e objetividade do olho. Ainda que a invenção da câmera fotográfica tenha precedido a do estetoscópio, Cray argumenta que ambos fazem parte da mesma ruptura epistemológica. O último teria desaparecido, entretanto, porque tornava evidente a natureza não-referencial da visão humana enquanto a câmera – e depois o cinema – encontrou seu espaço e evolução pelo exato motivo oposto. A questão é que a câmera fotográfica, se é parte do processo histórico que inquirir a posição confortável do olho é também aparelho que desde o começo foi visto como extensão do mesmo na medida em que trabalha a partir dos seus mesmos referenciais. Sua estrutura de funcionamento é tanto melhor sucedida quanto melhor disfarça sua essência de aparelho. Seus códigos de perspectiva a constituíram primeiro como uma janela ao mundo que volta a assegurar a posição de domínio do espectador, mais do que o desestabilizam.

A câmera restitui a sensação de triunfo da visão, dessa vez a partir de uma perspectiva que dispensa o corpo e se multiplica. Uma esfera fantasmagórica da antiga visão: ainda que a câmera represente um aspecto de triunfo ao olho humano, as leis de perspectiva que o garantem, ou seja, os aspectos que permitem que à essa imagem seja atribuída o sentido de verdade, dependem de que a evidência do aparelho seja maquiada, afastada do olhar. Em sua teoria do cinema, André Bazin

(1991, p. 125-126) chamou atenção para o fato de que era justamente essa discrição do aparato, somada a sua suposta objetividade e independência da mão humana, condição de garantia da crença na imagem como sinônimo do real. Assim, a relação câmera-olho, na medida em que se intensifica, se dissocia espacialmente. A câmera, autorizada por um olhar diminuído que a legitima se diversifica. Nesse sentido, a série de fotos de cavalos trotando feitas por Muybridge a partir do ano de 1877, é significativa. Elas simbolizam a ideia da câmera como combatente das ilusões do olho – nesse caso de que o cavalo correndo sempre mantém uma pata no chão - e evidenciam o afastamento da identificação entre olho e aparato. A ideia é de que essa relação se dará cada vez mais de forma compensatória e menos de forma análoga, com a fotografia não só corrigindo as deficiências do gesto de olhar, mas também o ampliando e reproduzindo-o. Ideia que nos leva de volta ao experimento de Meydenbauer.

Tendo em vista esse trajeto já é possível compreender algumas das imagens que Farocki exhibe logo após contar-nos a primeira parte da história do mestre-de-obras. Até esse ponto fomos introduzidos à sua ideia de substituir o método físico de medição pela medição fotográfica, mas a conclusão desse raciocínio ainda nos é velada. Não sabemos o porquê ele introduz esse bloco com o termo “Aufklärung” (apesar de termos tentado encontrar um de seus sentidos, o da racionalidade e da métrica, na repetição da palavra que a narradora faz a seguir). Entenderemos seu sentido no momento em que a voz voltar ao filme, mas até lá somos confrontados com três sessões de imagem: um olho sendo maquiado, um grupo de pessoas desenhando uma modelo a partir da observação e em seguida uma máquina de desenho que reproduz a fachada de um prédio por meio de um condutor que opera sua mecânica. Todos esses blocos fazem referência ao olho, mas mais que isso, eles fazem referência aos diferentes processos de olhar que comentamos ainda agora. O grupo que desenha uma modelo a partir da observação está em oposição a uma forma de reprodução de desenho mecânica e assim, visualmente, somos levados a questionar quais as diferenças que se estabelecem nessas duas instâncias, dito melhor: em que medida a intervenção de um processo mecânico de reprodução altera o olhar, a visibilidade, o que compreendemos do mundo? Entre os que desenharam uma modelo a partir da observação e outros que o fazem pela reprodução há algo que se transforma? Algo que se omite ou que se revela? Temos nosso olhar maquiado em qual situação?

Meydenbauer, a fachada da Sé e o grupo de sequências que são intercaladas

O raciocínio de Meydenbauer colocado por Farocki se imbrica nessas questões, menos nas suas respostas do que, como dissemos nas suas consequências. O episódio que quase lhe tirou a vida foi o motivo pelo qual ele decidiu substituir a medição no local pela medição através da fotografia, mas como vimos, o gesto se dá dentro de um processo histórico em que a fotografia passará a ocupar cada vez mais esse espaço. A conclusão é dada a seguir, após os blocos de imagens que comentamos. Não é a conclusão de Meydenbauer, é a de Farocki, sobre esse processo:

“Meydenbauer teve a ideia de usar fotografias para a medição, depois de ter estado em perigo de morte. Quer dizer: é perigoso estar pessoalmente no sítio; é mais seguro tirar uma foto. [...]. Essa forma de ver melhor é o oposto do perigo de morte [...]. É difícil e perigoso estar pessoalmente no local. Mais seguro é tirar uma foto e avaliá-la no escritório depois protegido do tempo adverso”.

A forma de colocá-la é repetitiva não sem propósito. O filme parece querer reafirmar essa ideia até o ponto de fixá-la na imaginação, a partir de sua expressão consecutiva, como o bater de um martelo. É a partir dessa ideia que se desenvolve o conceito que permeia todo o filme. Essa sequência pode ser vista como uma guia para o restante das discussões, contendo em si os motivos essenciais que serão desenvolvidos.

A partir do experimento de Meydenbauer, Farocki nos diz que não somente a fotografia marca uma ampliação no processo de olhar, como a decorrência desse processo é progressivamente o afastamento entre corpo e espaço, entre corpo e situação. O filme pensa o amálgama da in/visibilidade a partir de alguns pontos, mas todos eles marcados pelo aspecto do distanciamento, chave para sua reflexão. A sua história de quase-morte, decorrente do envolvimento pessoal do mestre-de-obras deve ser eliminada. É perigoso estar perto do objeto. Muito mais seguro é tirar um foto. A experiência é substituída pelo cálculo, pelo envolvimento no trabalho de abstração, pela objetividade: forma de pensar que é ela mesmo razão de ser do Iluminismo ou Esclarecimento.

A ideia de Farocki é mostrar como esse distanciamento, que marca uma nova relação com o mundo, a partir da visão e da multiplicação dos pontos de vista à distância é tradução e objeto especial para reflexão do raciocínio trazido por Adorno e Horkheimer a respeito do Iluminismo como uma forma de estar no mundo onde “o que não se submete ao critério da calculabilidade e da utilidade torna-se suspeito” (1995, p.18). A sociedade marcada pelo fascínio da fotografia, que escrutina o espaço, é a sociedade dominada pelo equivalente, disposta a reduzir o heterogêneo a grandezas abstratas. Dessa maneira, *Imagens do Mundo* se integra ao conjunto de questionamentos que despontaram depois da segunda guerra mundial na tentativa de pensar de que forma o aprimoramento da técnica, o desenvolvimento de sistemas, máquinas e da própria ideia de razão, processos vistos sob uma ótica progressista na aurora do seu nascimento, colaboraram e colaboram para a catástrofe e destruição do mundo. E assim como pontuam Adorno e Horkheimer a respeito do propósito do seu livro, de que “só o pensamento que se faz violência a si mesmo é suficientemente duro para destruir os mitos” (1995, p. 17), Farocki faz do seu filme uma auto-

indagação na medida em que aborda a dialética do Iluminismo a partir da dialética da fotografia e consequentemente do cinema.

1.7. Aufklärung

Qual é essa divisão na fotografia, qual o seu caráter ambíguo, qual a sua crise de identidade que a tornam para o filme objeto de reflexão especial? Essas questões encontram eco nas duas concepções de Aufklärung que o filme aponta. Daí a dupla colocação da palavra no momento em que comentávamos. Se Aufklärung é um conceito na história intelectual, o de esclarecimento, é também como veremos, a palavra usada para o esclarecimento militar pela aeronáutica que norteia estratégias de bombardeios e investidas em território inimigo. O termo escolhido pelo filme não só dá conta da contradição do Iluminismo entre catástrofe e preservação, como inclui aí operação que tem na fotografia instrumento central. O sistema criado a partir de Meydenbauer foi instrumento importante para a reconstrução de edifícios na Europa destruída pelas guerras consecutivas. A partir da fotografia tem-se a oportunidade de preservar os patrimônios destruídos, mas tem-se a oportunidade, pela primeira vez, de se realizar uma guerra marcada pelo distanciamento que os destrói. No filme, se a dissolução dos fundamentos transcendentais do olho humano e a ascensão da câmera e da fotografia fazem parte da construção do projeto iluminista, na medida em que, por exemplo, auxiliam na preservação de edifícios históricos, são também sua expressão como instrumentos fundamentais de destruição. As “inscrições da guerra” fazem parte dessa dialética: a aplicação e aumento de uma disciplina mais rígida, resultado também da câmera através da sua função controladora da atividade humana (como no exemplo rotineiro de fábricas equipadas com câmeras), ajudam a controlar a produtividade dos trabalhadores, mas, como não escapa à Farocki em *Reality Would Have to Begin*, tem antes uma origem militar na instalação de câmeras nos mísseis lançados por pilotos ingleses na segunda guerra mundial. Essas câmeras tinham a função de monitorar o trabalho dos pilotos que, em meio a guerra e ao nervosismo das operações, lançavam os mísseis antes de chegarem aos alvos desejados. Eram uma forma de controle de qualidade do trabalho que depois se estende ao espaço da fábrica.¹³

¹³ “Reconhecimento do território inimigo através da fotografia aérea já estava em uso desde a Primeira Guerra Mundial. Até antes existiam já aviões, balões e foguetes carregando câmeras e até pombos eram equipados com pequenos exemplares. Na Segunda Guerra Mundial, foram os ingleses quem primeiro começaram a equipar suas bombas com aparatos fotográficos. Como eles tinham que voar até o flanco

Em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* a narradora acrescenta que o exército Prussiano aproveitou a experiência de Meydenbauer para seus fins militares ao mesmo tempo em que o mestre-de-obras fundou um arquivo de preservação. Ela conclui: “O que faz sentido, já que os militares destroem e os outros preservam monumentos”. Ainda há traços de ironia, mas parece que no comentário do filme Farocki a ameniza. Ela aparece mais presente em *Reality Would Have to Begin*, a respeito dessa relação central para *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*:

“Os militares, uma organização com muitos escritórios, se ofereceram para cobrir os custos do experimento de Meydenbauer, mas isso não foi levado adiante, por causa do estopim da guerra. [...]. Os militares imediatamente reconheceram nessa técnica de medida pela fotografia a possibilidade de capturar objetos e espaços à distância, numericamente, espaços que de outra maneira só poderiam ser medidos por soldados sob risco de vida. Os militares tomaram a formulação de Meydenbauer ao pé da letra”

Daí uma das ideias que o título do filme projeta, a de que há sempre uma inscrição da guerra por trás de uma imagem do mundo, numa espécie de paráfrase das reflexões de Walter Benjamin, outro filósofo interessado nas contradições do Esclarecimento, a respeito do caráter de barbárie por trás dos documentos de cultura. Para além de sua função disciplinadora, mas conectadas a ela, o filme expõe a ligação entre fotografia e morte. Enquanto as de Meydenbauer tinham a intenção de evitar o perigo à vida, outras são instrumentos de bombardeios, ambas ligadas pela ideia de distanciamento.

1.8. Imagens operacionais e funcionários

Essas reflexões aclaram e dão sentido à sequência seguinte onde vemos um vídeo de dois militares analisando imagens feitas por satélite, de território inimigo. Essa é a primeira sequência de militares no filme. Eles discutem o que estão vendo com o auxílio de lupas especiais que ampliam as reproduções, feitas de muito longe. De maneira clara há aí o distanciamento do

inimigo, os pilotos sempre tentavam deixar as bombas o mais rápido possível (um terço dos aviões eram destruídos pelos alemães). Com medo, os pilotos acreditavam terem deixado as bombas no alvo muito cedo. A introdução de câmeras nas aeronaves diminuiu significativamente a margem de erro. Os pilotos ingleses tiveram o primeiro espaço de trabalho em que a câmera foi instalada para monitorar performances. [...]. No caso dos pilotos, a percepção do trabalhador e suas descrições ainda contavam para algo. Fotografias iriam destruir esse último senso de autoridade remanescente” (Farocki, 2004, p. 193-194)

ambiente de laboratório, seguro e asséptico que é o oposto do perigo de morte, mas há a introdução também de um novo elemento, importante nos desdobramentos que virão. Eles se referem a uma forma de fotografia e de sua utilização que passam a ter particular interesse para Farocki mais especificamente a partir de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* e que é reflexão presente em quase todos os escritos de Flusser. A esse tipo de fotografia Farocki dará o nome de “imagens operacionais”.

Assim como nos escritos de Flusser, onde “imagens técnicas” são todas aquelas imagens produzidas por aparelhos, portanto um termo que abrange desde a fotografia tirada pela máquina de um cidadão comum, como qualquer outra, não há no filme de Farocki, também, uma teoria desenvolvida e acabada que faça distinção entre imagens operacionais e outras fotografias. Há na obra, entretanto, um chamado político que como já assinalamos se dá, em Farocki, a partir de um pensamento sobre determinadas formas de ler imagens. Acreditamos que esse chamado político ganha mais sentido a partir da discussão do interesse do diretor no que seriam as particularidades dessas imagens operacionais. Essas novas imagens ecoam a preocupação do filme com a maneira como a construção de uma visão tecnológica se relaciona com a visão direta natural. Elas são tanto um sinal de continuidade no processo de substituição do olhar que a fotografia já operava, como um passo além no caminho de automatização dos sistemas, portanto da exclusão do humano. Operacional nesse contexto significa que a imagem não mais se sustenta por si mesma, mas é meramente um elemento em um sistema elétrico-técnico cujo valor é unicamente funcional. Durante o período de produção do filme e ao longo da década de 90 o mundo assistiu a um aumento cada vez maior de sistemas funcionando a partir dessas imagens, tanto no meio militar, como no meio civil: scanners de íris para a facilitação de identificação (sistema que por sua vez aparece no filme), câmeras com infravermelho para o registro de movimento, sistemas de navegação para mísseis baseados em imagens – todos esses exemplos passaram a integrar o cotidiano e os noticiários antes e depois de *Imagens do Mundo*. Essas imagens não são produzidas com o intuito de serem analisadas fora do seu circuito técnico e se constituem como produtos intermediários de um processo maior. Nesse sentido, é difícil localizá-las a partir das categorias usuais de análise do seu conteúdo, seu valor estético é irrelevante e em contraste com as imagens clássicas que nos anos 70 e 80 eram objeto de crítica do caráter manipulador das suas mensagens, as imagens operacionais são produzidas com o intuito de serem lidas a partir de um raciocínio preocupado com a precisão técnica e a exatidão matemática.

Os militares em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* serão tanto mais bem-sucedidos na leitura das imagens de satélite quanto melhor traduzirem essas imagens em números de maneira precisa e distanciada. Eles devem matematizar as imagens para que elas tenham melhor interação com os aparelhos com os quais eles estão trabalhando. Sua atividade caminha no sentido oposto ao da significação e a significação de imagens passa pela historicização e a imaginação. A imaginação não é uma grandeza capaz de ser lida por máquinas, portanto é uma variável estranha ao funcionalismo das imagens operacionais e consequentemente estranha aos militares. Essa postura diante das imagens técnicas é o que Flusser chamou da postura do funcionário. Segundo o filósofo, nela residia o perigo do automatismo que comentamos na introdução, um modo de proceder segundo o funcionamento dos aparelhos.¹⁴ Se a hecatombe nuclear fizesse parte do programa dos aparelhos, reflexiona, em algum momento ela seria alcançada pelo trabalho acrítico dos funcionários.¹⁵ Essa ideia de funcionalismo está intimamente ligada à ideia de visibilidade e invisibilidade. O filme trabalha com ela a partir da noção de que para além do âmbito de produção da imagem, o âmbito de leitura (do olhar a ser depositado nas imagens), está sempre atrelado a uma estrutura que possibilita que algo seja visto ou não. Há um sentido dado para as imagens em cada estrutura, mas ao chamar atenção para a evolução das imagens operacionais, *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* revela um movimento segundo o qual o sentido final seria eliminar o olhar humano.

¹⁴ Flusser toma a relação do fotógrafo e sua máquina para discutir as relações entre funcionalismo, automatismo e aparelhos técnicos em geral: “As potencialidades contidas no programa devem exceder à capacidade do funcionário para esgotá-las. A competência do aparelho fotográfico deve ser superior em número de fotografias à competência do fotógrafo que o manipula. Em outros termos: a competência do fotógrafo deve ser apenas parte da competência do aparelho. De maneira que o programa do aparelho deve ser impenetrável para o fotógrafo, em sua totalidade. Na procura de potencialidades escondidas no programa do aparelho, o fotógrafo nele se perde” (Flusser, 1985, p. 15). Adiante ele complementa: “A prática fotográfica é programada; o fotógrafo somente pode agir dentro das categorias programadas do aparelho. Essa ação pós-ideológica e programada, que se funda sobre dúvida fenomenológica despreconceituada, caracteriza a existência de todo funcionário e tecnocrata” (Flusser, 1985, p. 20).

¹⁵ A coincidência da hecatombe nuclear como exemplo não deve nos escapar. O filme de Farocki, como veremos mais adiante, trabalha o automatismo e o funcionalismo tendo em vista as possibilidades alarmantes de um conflito nuclear próximo. Seguindo o raciocínio de Flusser: “Isto é: todas as virtualidades inscritas no programa, embora se realizem ao acaso, acabarão se realizando necessariamente. Se guerra atômica estiver inscrita em determinados programas de determinados aparelhos, será realidade, necessariamente, embora aconteça por acaso” (Flusser, 1985, p. 36).

O que a sequência dos militares introduz no filme, então, é o questionamento a respeito da maneira de ler essas imagens: *posto que há uma nova leva de imagens que alteram a nossa forma de estar no mundo a partir do distanciamento, como a exposição do caso de Meydenbauer nos conta, é preciso refletir sobre as formas de lê-las e as consequências de abordá-las segundo a lógica para o qual elas foram criadas, a lógica do funcionalismo.*

Militares buscam elementos nas fotos aéreas

1.9. Deslocamento e Montagem

É curioso notar que essa distinção, entre imagens operacionais (chamadas curiosamente, a partir da guerra no Iraque, de imagens inteligentes) e imagens críticas não é feita apenas por Farocki ou documentaristas interessados na produção imagética da atualidade. A percepção do processo

teve seu impacto político e importância valorizados em um sentido óbvio quando o próprio exército do EUA, durante a primeira guerra no Iraque, proibiu que fotógrafos de jornais e revistas de todo o mundo tivessem acesso ao campo de batalhas, ou seja, de que pudessem produzir suas próprias imagens para além daquelas desejadas pela organização militar. Quanto às imagens acopladas em seus mísseis ou aviões não tripulados, imagens que Farocki uma vez se referiu como “*destinadas a destruir seres humanos*” (Farocki apud Pantenburg, 2006, p. 211), essas permearam os meios de comunicação durante a guerra. A recusa e o temor de imagens produzidas a partir de um olhar intencional foi uma declaração não intencional do exército americano a respeito da importância crítica da fotografia na política, mas Farocki enxerga nessa limitação também uma possibilidade de ação e crítica. O trabalho de montagem do diretor é, nesse sentido, não só pertinente, como fundamental. Diante da tomada de espaço das “imagens humanas” pelas “imagens de processos técnicos”, que ignoram o humano tanto atrás como na frente das câmeras (as vítimas abstraídas através do quadriculado do visor saturado), Farocki adere estratégia diferente dos fotógrafos, ele dirige sua atenção para essas mesmas imagens automáticas. Quando deslocadas para o cinema, por exemplo, e inseridas em um outro sistema de circulação regido pelas leis de montagem do diretor, o efeito imediato é a abertura dessas imagens a um novo olhar e a tomada de consciência por parte do espectador das relações de produção e leitura presentes anteriormente. Colocadas na tela, as imagens trazidas por Farocki, nesse sentido, revelam os véus ideológicos presentes toda vez que alguém encara as imagens. Em *Imagens do Mundo*, a estrutura de recepção é alterada, revelando aspectos de leitura que não eram possíveis ou desejadas no contexto original de onde foram retiradas. *O filme transforma imagens operacionais em arquivo.*

Essa transformação pressupõe dirigir o olhar para algo que foi produzido desconsiderando-o. Essas imagens foram feitas para serem transformadas em números, em *data* a ser lido por máquinas, mas jamais pelo olhar humano. É nesse sentido que Volker Pantenburg situa a importância do trabalho com essas imagens em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*:

“Que relacionamento esse tipo de imagem, cuja utilização e integração com a indústria *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* exhibe, estabelece com a ideia do filme como crítica e teoria? Por um lado, pode ser argumentado que essas imagens são literalmente ‘imagens práticas’ inaptas a serem vistas e sem potencial de reflexão. Elas são construídas em contextos de produção, destruição e segurança que as absorve inteiramente. Por outro lado, a condição de estarem escondidas, resulta numa cada vez maior necessidade de examinar suas particularidades implícitas. Isso é ainda mais urgente porque nenhuma das disciplinas usuais – História da Arte, Antropologia Visual, Estudo das Mídias – sente particular responsabilidade pelas imagens

operacionais. Poderia ser dito que essas imagens não querem ser vistas, mas elas mesmas vêm (e agem); imagens que suspendem o olho do seu trabalho da mesma maneira que a automatização faz com a mão (...). Enquanto a mão – e portanto os gestos do trabalho – pertencem à era industrial, na era da mídia pós-industrial o olho está no processo de desaparecer e ser superado pelas tecnologias de reconhecimento por imagem, que estão achando espaço numa ampla variedade de áreas” (Pantenburg, 2015, p. 214).

Esse gesto de deslocamento faz nascer um arquivo de imagens que, portanto, foram inicialmente destinadas ao seu oposto, imagens que poderíamos chamar de anti-arquivos. Ele faz nascer um arquivo no sentido de fazer nascer um documento a partir de uma classe de imagens que não se quer documento e de fazer nascer também um olhar para esse documento a partir do espaço do cinema. Um dos gestos políticos do filme é justamente, então, não só atentar para como a visibilidade e invisibilidade de uma imagem estão atrelados a construções históricas que condicionam o olhar e a leitura de imagens, como dissemos, mas investigar, também, como o cinema pode atuar na sua desconstrução a partir da montagem. Assim, realiza também um comentário de si próprio, das possibilidades do cinema no mundo do distanciamento das imagens.

De certa maneira todo filme já realizado é uma afirmação sobre o significado do cinema ou uma maneira de compreendê-lo. Os filmes, nesse sentido, se diferenciam pelo maior ou menor grau de consciência, exposição e questionamento dessas concepções. *Imagens do Mundo e Inscritões da Guerra*, sendo um filme que discute a maneira de ler imagens no mundo contemporâneo é um filme que a partir do seu próprio cerne lança essas questões e tem o mérito de não as desviar, mas ao contrário, incorporá-las. A forma do filme, sobretudo as táticas de montagem, criação e deslocamento de arquivos, lidam com essas questões, mas são menos tentativas de respostas a elas e mais formas provocativas de estimular dúvidas na mente do espectador. Há no método e estratégia de deslocamento e montagem de Farocki uma constante reflexão sobre o filme em si, como se Farocki estivesse ciente dos riscos que um filme que é uma crítica à leitura da imagem poderia correr se não fosse também uma autocrítica. Dessa maneira, permeando as sequências, vemos o próprio Farocki manipulando as imagens, lendo-as, refletindo sobre elas e montando-as. A estratégia de revelar o processo de montagem, de jogar com a opacidade do seu gesto para expor também a sua condição de artifício é uma faceta dessa autorreflexão, mas não a única: a sequência dos militares é a introdução, no filme, das reflexões de Farocki sobre as consequências drásticas do funcionalismo intimamente relacionado com os procedimentos provenientes das novas relações com o mundo que a fotografia inaugura. Nesse sentido, o Holocausto e os campos de concentração

na Segunda Guerra Mundial configuram-se como o acontecimento onde essas condições se realizam plenamente e, portanto, são tomados pelo filme como um ponto nevrálgico, para onde as reflexões sobre a fotografia, tanto as passadas como as que virão, convergem. Como uma nova fonte de questionamentos sobre os limites da representação, Auschwitz será também a outra faceta da autorreflexão que o filme propõe. Jogando com as questões espinhosas a respeito da impossibilidade de exibir o aniquilamento dos judeus de forma direta, é importante notar que as soluções encontradas pelo diretor são elas mesmas frágeis, criticáveis e importantes comentários, a respeito do que pensa Farocki sobre o cinema na era das imagens técnicas.

1.10. As sutilezas das correlações

A sequência dos militares trabalhando com fotos operacionais é uma espécie de prólogo da história que virá a seguir a respeito das primeiras fotografias aéreas tiradas de Auschwitz em 1944. Não seria equivocado supor que elas fazem parte de uma mesma sequência. Se a maneira de montar de Farocki sugere ao olhar “distraído” certa independência entre os blocos, ao mesmo tempo que sugerem a um olhar atento relações profundas; aqui, diferentemente, entre as cenas dos militares e a história da fotografia aérea de Auschwitz o vínculo é óbvio e elas são praticamente consecutivas, complementares, elas fazem parte de uma mesma unidade narrativa. A sutileza das correlações, mais de acordo com o estilo sub-reptício das sugestões de Farocki, se dá, na verdade, entre esse grande bloco e o anterior, que chamaremos de “Bloco das Argelinas”. Farocki exhibe nele uma série de retratos de mulheres argelinas fotografadas em 1960 por um soldado francês, Marc Garanger. No filme, as fotos são intercaladas com imagens do próprio Farocki folheando um livro em que elas são exibidas. Somos informados que essas mulheres estão sendo fotografadas pela primeira vez e pela primeira vez sem o véu que lhes cobre a face e mais especificamente a boca, de acordo com a sua religião. A voz em off pergunta: “Como encarar uma câmera? O horror de ser fotografado pela primeira vez. (...). Elas estão sendo fotografadas para receberem cartões de identidade”. Alguns segundos mais tarde, a voz concluiu: “Só pessoas íntimas é que viram essas caras sem véu – família e moradores. Quando se vê uma cara conhecida, associa-se a ela uma parte do passado comum. A fotografia capta o momento, cortando assim o passado e o futuro”.

A questão da historicidade e da condição da fotografia que a elimina são colocadas por Farocki nessa sequência que antecede a sequência de Auschwitz. Depois de fazer um comentário

sobre o caráter mágico da fotografia, o de eliminar passado e futuro, em relação à sequência das Argelinas, o filme retoma os militares que analisam fotos de satélite e eles falam, explicitamente, sobre a incerteza do que estão vendo por causa dessa mesma ausência de tempo.

Não consideramos que a sequência das argelinas esteja colocada aí apenas como um comentário à sequência anterior dos militares e a de Auschwitz que virá em seguida. Desenvolveremos adiante os sentidos próprios que ela suscita quando aprofundada adiante no filme, mas achamos interessante destacar essa correlação e o estilo de montagem de Farocki, que opera essas relações como sugestões de intertextualidade. Não à toa, a sequência das Argelinas é momentaneamente interrompida após a frase da narradora que citamos acima para dar lugar aos militares comentando sobre a incapacidade de determinar as variáveis de tempo nas fotos aéreas e as dificuldades de definição implicadas no distanciamento da *Aufklärung* militar. Essa correlação aprofunda a questão que vínhamos comentando a respeito das consequências do distanciamento fotográfico e da cegueira do funcionalismo que tem em Auschwitz seu ápice trágico.

As primeiras fotos sem véu das Argelinas e a mão de Farocki na sequência que se situa entre os militares olhando fotos e as primeiras fotografias aéreas de Auschwitz.

1.11. Auschwitz de longe

A sequência de Auschwitz começa novamente com uma definição de *Aufklärung* como um conceito da história intelectual, porém dessa vez a ambiguidade e contradição central do filme é explicitada e ampliada quando a narradora estende o sentido da palavra com a definição de *Aufklärung* também como reconhecimento militar. Em seguida, um fato histórico importante ao

filme nos é relatado enquanto imagens de aparatos militares de reconhecimento à distância são exibidos (de pombas equipadas com câmeras à aviões da segunda guerra): no dia 4 de abril de 1944, um dia de poucas nuvens na Europa, aviões americanos sobrevoaram os países inimigos com o intuito de fotografarem complexos industriais alemães e possíveis alvos de bombardeios subsequentes. Na operação tiraram, sem saber, a primeira fotografia aérea aliada de Auschwitz, de uma altura de 7000 metros. Essas fotografias foram levadas a um laboratório na Inglaterra, onde foram analisadas. Dois comentários: a ênfase da narradora na palavra “Laboratório”, enquanto o filme exhibe os funcionários do governo inglês analisando essas fotos e em seguida a própria imagem de Farocki mirando essas fotografias da mesma maneira inquiridora com que se aproxima do livro de fotos das mulheres argelinas. O resultado da análise laboratorial foi a descoberta de uma central elétrica e um complexo industrial da IG-Farben e a conclusão da narradora, em tom seco e livre de dramatismo, revelam o estilo provocativo de Farocki e um dos pontos centrais do filme e das questões que temos comentado; *“não estavam incumbidos de procurar o campo de Auschwitz, e por isso mesmo não o encontraram”* e em seguida, mostrando no mapa a pequena distância física que separam os complexos: *“o quanto estão perto um do outro: a indústria, o campo de concentração”*.

Há aqui não somente uma alusão ao fato de que mesmo a proximidade entre os espaços fotografados não foi suficiente para que os funcionários do exército inglês identificassem Auschwitz, como também uma marca do estilo inconfundível de crítica de Farocki. Enquanto o comentário explicita a condição de distanciamento da fotografia aérea que carrega consequências desastrosas, Farocki introduz de forma sutil e irônica, quase de forma informal, um comentário crítico histórico das relações entre indústria e extermínio no Holocausto. Esses dois sentidos na sequência não estão desconectados. Eles se intercalam e se complementam de forma magistral. Pois bem, a abstração do reconhecimento aéreo, abstração do olho mecânico, é instrumento essencial, nessa cena, da lógica militar. O proceder dos soldados, amparados pela fotografia, permite o distanciamento necessário para que eles realizem a função que lhes foi exigida, sem que eles se deem conta do que deixam de ver, fato que, se ocorresse, provocaria questionamentos morais de ordem humana, como por exemplo “O que fazer agora que descobrimos que há um campo de extermínio nessas fotografias? Devemos alertar os superiores para que eles bombardeiem as vias de acesso a esse campo?”. O fatalismo com que o filme pontua essa relação, amplia a carga dramática de suas implicações: *“não estavam incumbidos de procurar o campo de Auschwitz, e por*

isso mesmo não o encontraram”. Da mesma maneira, Farocki, ao registrar a proximidade entre campo de concentração e indústria, não deixa que passe em branco a relação dialética entre o complexo de extermínio e o industrial durante a guerra. Uma relação tornada possível pela mesma prática de racionalização e abstração que tornam possível a proximidade entre os soldados e funcionários ingleses e os campos de extermínio que eles observam nas fotos (mas deixam de enxergar) sem questionamentos morais. As ligações criminosas entre indústria e extermínio que marcam o processo histórico alemão, a saber por exemplo que muitas das indústrias do país foram impulsionadas pelo extermínio e demandas dos campos, é possível mediante um mesmo processo de distanciamento, ao qual Adorno e Horkheimer se referem como o “domínio nivelador do abstrato” (1995, p. 26) que elimina o questionamento moral pela eliminação do aspecto particular, do aspecto humano, da proximidade da visão. A sequência dos militares em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, é tanto uma crítica histórica colocada de forma sutil por Farocki, como a exibição dos limites catastróficos nas questões de in/visibilidade que circundam a fotografia.¹⁶ Elas provocam e convocam o espectador a repensarem a questão da visão depois da invenção da fotografia. Seu distanciamento implica a necessidade de reaprender a olhar, agora de cima.

A forma como essa convocação é feita, é, ela mesmo, um jogo com a ideia de visibilidade e invisibilidade.

O filme nos conta que foi somente em 1977, mais de 30 anos depois, que o sucesso da série televisa *Holocaust* fez com que dois agentes da CIA tivessem a ideia de revisitarem as fotos aéreas de Auschwitz. Foi somente nessa ocasião que eles conseguiram identificar o complexo de extermínio dos alemães próximo ao complexo industrial IG-Farben. Farocki então exhibe uma série

¹⁶ Há uma diferença interessante entre o texto de Farocki *Reality Would Have to Begin* e *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* no que concerne a essa proximidade, denunciada em muitos dos filmes do diretor, entre indústria e Holocausto na Alemanha nazista. No texto Farocki explicita de que modo funcionava o *feedback loop* que enseja o extermínio: “A I.G Farben construiu grandes plantas industriais e permitiu que a S.S. as provesse com trabalho escravo” (Farocki, 2004, p. 195). No filme essa relação aparece conscientemente disfarçada. A narradora comenta: “Depois da guerra a I.G Farben mudou de nome, como alguns soldados da S.S. fizeram”. Nora Alter (2004, p. 224-225) discute a omissão do nome atual da indústria segundo dois argumentos. O primeiro seria de ordem pragmática: tendo em vista que a I.G Farben tornou-se o que é hoje a Bayer, a Hoescht e a BASF, três das maiores indústrias alemãs, revelar diretamente essa informação poderia ser prejudicial para um diretor que se utiliza de imagens de arquivo cedidas por essas mesmas indústrias. O segundo, de ordem política e estética: num filme marcado pela questão da camuflagem e pela desconfiança da relação entre signos e realidade, a omissão seria ela mesma uma performance política a respeito da percepção ou ignorância. Farocki estaria fazendo uso de uma figura retórica clássica, a saber o argumento do silêncio, para despertar nos próprios espectadores a curiosidade pela informação.

de fotografias feitas de cima dos mais diversos objetos: um tapete visto da altura em que um gato o veria e o mesmo tapete visto da altura de um homem, onde o seu padrão de tapeçaria, seu “design”, se revela. Ele faz a convocação: “O homem tem de aprender de novo a reconhecer os padrões da terra vistos de cima” e então exhibe as fotos aéreas de diversas situações, no que chama de cartilha para esse novo aprendizado. O jogo com a in/visibilidade se configura a partir da maneira com que Farocki elenca os elementos dessa cartilha como uma espécie de lista escolar, de forma aditiva através da repetição da conjunção “e” de maneira a produzir uma lógica que conduza o espectador a uma conclusão óbvia que no entanto não realiza-se. A narradora elenca, enquanto as respectivas imagens aéreas aparecem na tela, a marca da ceifa do feno vista de cima “e” uma fazenda vista de cima “e” mesas e cadeiras num restaurante vistas de cima “e” roupas estendidas no varal vistas de cima “e” ...corte brusco. Não há conclusão lógica mencionada, mas o espectador preenche essa ausência com seu último elemento lógico, o campo de concentração. Farocki joga com a invisibilidade de Auschwitz em 1944. Ao tornar sua menção desnecessária, ele convoca a necessidade da imaginação para voltar a enxergar o que de outro modo, o da cegueira funcional, configura-se como tragédia. Pois é exatamente o que o seu filme está fazendo, através da utilização dessas imagens em um outro contexto onde são reexaminadas. A montagem em Farocki é um exercício de imaginação no sentido em que recupera imagens que eliminavam justamente a busca de sentidos nelas mesmas. Esse trabalho de imaginação é, no caso das fotografias operacionais de Auschwitz feitas à distância, uma busca por um novo aprendizado do olhar. A imaginação é a necessidade de transformar o que é data e informação numérica em imagem; ela é parte da tarefa que Farocki propõe ao seu cinema, como espaço privilegiado da atenção do olho, mas carrega em si uma contrapartida.

1.12. Auschwitz de perto

Comentamos ainda há pouco que *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, assim como os textos de Vilém Flusser, não fazia a distinção explícita entre imagens operacionais e fotografias em geral, mas optamos por distingui-las com o intuito de entender melhor a mensagem política de Farocki no filme. Essa distinção ganha sentido quando o diretor exhibe a sequência da prisioneira de Auschwitz e é importante porque suscita duas ações complementares, porém diferentes no cinema do realizador e nessa película especificamente.

A sequência da prisioneira de Auschwitz, que surge no filme depois das reflexões sobre as fotografias aéreas dos campos, diz respeito a uma foto tirada de uma prisioneira judia no momento de sua chegada em Auschwitz. Se a sequência de Auschwitz vista através das fotos aéreas era então uma reflexão sobre os perigos do distanciamento, essa é de natureza diferente, mas intimamente a ela relacionada. Trata-se de uma foto tirada de perto por um soldado alemão da SS, que registra a chegada dos prisioneiros para fins militares. Ela não é, portanto, data, nem informação numérica, mas gesto humano, com um sentido particular. A maneira como *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* a utiliza foi motivo de crítica no momento de lançamento do filme. A análise dos caminhos percorridos pelo diretor em relação a essa fotografia, no entanto, revela a contrapartida do trabalho de aprendizado do olhar no que se refere às imagens à distância e expande os sentidos de montagem e cinema na forma que Farocki os concebe.

A análise da foto é melhor compreendida se levamos em conta a diferença crucial que Farocki destaca a respeito das fotografias nos campos de concentração. Segundo o filme, no espaço de extermínio “não podem existir fotografias”. A diferença que o filme coloca é que essas fotografias, no entanto, existem, mas foram tiradas somente pelos alemães (depois o próprio filme contestará essa afirmação), ou seja, há fotografias dos campos, mas como elas pressupunham, no momento em que foram tiradas, um sentido específico, a construção de um determinado regime de visibilidade, é necessário também em relação a elas que se questione o olhar e seus sentidos. A discussão é ainda aqui uma forma de aprofundar o amálgama entre os regimes de visibilidade e invisibilidade, mas de uma outra perspectiva: *se as imagens operacionais precisavam converter-se em arquivo, é necessário também que o próprio arquivo seja examinado*. Na sequência da mulher de Auschwitz, devemos complementar, não é o arquivo em si que é posto em análise, assim como não eram as fotografias de Auschwitz à distância que estavam sendo analisadas anteriormente, mas sim, o olhar que se dirige a elas. Podemos então reformular nossa frase: *se as imagens operacionais precisavam converter-se em arquivo no sentido de passarem a requerer um olhar crítico, é necessário também que haja uma crítica desse olhar ao arquivo*.

A ideia de que o documento não possui um sentido final, mas de que, pelo contrário, o que exhibe ou deixa de exhibir está condicionado por determinadas estruturas de visão é reiterado diversas vezes na sequência. A foto em questão, tirada pela SS, faz parte de um álbum encontrado em escombros depois da liberação dos campos. As imagens nele presente buscam dar a impressão de um ambiente administrativo, onde nenhuma morte ou violência explícita é vista, como se “em um

futuro pós-guerra, os nazistas pudessem exibí-las” (Farocki, 2004, p.199-200). Quando Farocki retira uma dessas fotos e a desloca para o cinema e o terreno da montagem, ele altera sua função primária como parte de registro burocrático e constrói um comentário a respeito da relação do cinema com a fotografia, o arquivo e a História. O efeito é polêmico.

A foto escolhida por Farocki registra uma mulher que acaba de chegar a Auschwitz. Ao fundo um grupo de prisioneiros judeus faz fila em frente a um oficial nazista. O momento é o de seleção daqueles que serão encaminhados imediatamente para as câmaras de gás ou levados aos campos de trabalho forçado. A mulher está deslocada desse processo. Ela segue em movimento da direita para a esquerda e olha para a trás, sem que possamos dizer se para o fotógrafo ou qualquer outra coisa que se encontra fora de enquadramento.

A sequência da prisioneira de Auschwitz

Esses são os elementos principais presentes na fotografia. A dificuldade de revelar os sentidos que ela contém não deixa de ser a dificuldade do bom historiador perante seu arquivo. Farocki sustenta a fotografia parada no filme, porque sabe que o seu efeito é um efeito de duplo questionamento. O primeiro, aquele do espectador que o filme quer tornar historiador, para quem a condição mágica da fotografia é uma angústia que o filme convida incessantemente a ser combatida. Ao mesmo tempo, a sustentação da fotografia, fora dos registros nazistas, suspensa na película, ganha novo caráter. É o momento de um questionamento dessa própria fotografia ao espectador. A voz em off, enquanto a foto permanece na tela, ganha zoom e volta a se afastar, começa a narrar o que seria a história por trás da fotografia. O filme historiciza a imagem:

“Uma mulher acaba de chegar à Auschwitz. A máquina capta-a em movimento. O fotógrafo tinha montado a máquina e quando a mulher passou tirou uma foto como a teria olhado na rua porque ela é linda. A mulher sabe captar o olhar fotográfico com a posição da

cara e não olha diretamente para quem está a olhar para ela. Numa avenida olharia dessa maneira para outra coisa e não para o senhor que está a olhar para ela. E não olhando, ela tenta imaginar-se no mundo das avenidas, lojas, senhores e outras coisas longe daqui”

A maneira então com que Farocki faz esse comentário, apesar da voz que permanece a mesma em tom metálico, racional e monótono, destoa do que assistimos. Surge um ruído que se intromete na esfera de questionamento a que a imagem suspensa havia colocado o espectador. Essa voz confere um significado a esse questionamento e esse significado é estrategicamente carregado de um romantismo e de uma suposição *kitsch* que direciona o nosso olhar para algo que não se pode ver, para uma maneira de ver. Essa mesma estratégia, Farocki vai repetir ao final do filme com outra foto do mesmo álbum, em que identifica outra mulher na fila de chegada de Auschwitz; “outra vez as imagens feitas pela SS para um dia mostrar ao mundo como eliminaram os judeus. Entre as cabeças calvas uma moça a sorrir. Em Auschwitz, além da morte e do trabalho, havia um mercado negro de histórias de amor e resistência”

“Em Auschwitz, além da morte e do trabalho, havia um mercado negro de amor e resistência”

A montagem dessa sequência e os comentários de Farocki chocam porque sentimentalizam um olhar que no contexto das fotos se nega a receber quaisquer significados, segundo a famosa recusa de Margaret Bourke-White de inscrever qualquer sentido ou consciência para as fotografias dela e dos prisioneiros quando no momento de libertação dos campos de concentração: “A câmera, que automaticamente força autoconsciência no seus objetos, não pôde fazer o mesmo nos campos; Buchenwald arrancou qualquer autoconsciência ou resposta ordinária de nós” (Bourke-White apud Alter, 2004, p. 223). Nesse sentido há uma crítica pertinente de que o gesto do diretor, esse de

sentimentalizar o arquivo histórico, estaria incorrendo no mesmo mecanismo pouco efetivo de crítica que o filme acusa a série *Holocaust* de reproduzir, aquele mecanismo que, buscando retratar vividamente o sofrimento e morte presentes na *Shoá*, acaba por dramatizar o processo histórico até torná-lo *kitsch*. Em que medida podemos diferenciar essas duas formas? Estaria Farocki aqui sendo diretamente contraditório?

A própria violência com que a descrição carregada de sentimentalismo se choca com suas declarações sobre a série *Holocaust* dão uma pista de ação premeditada, de consciência por parte do diretor das diferenças entre as duas posições. As imagens deslocadas, retiradas de seu contexto original, onde possuíam um sentido próprio à lógica da administração nazista, requisitam do espectador sensibilidade de outra ordem. Diferença fundamental entre as duas estratégias, é que não se trata de uma reconstituição histórica com atores ou simulações (como por exemplo em “A Lista de Schindler” de Steven Spielberg), mas de um documento histórico produzido pelos próprios nazistas. Em Farocki, é a imagem-documento, antes distanciada e “funcionalizada”, que ao ser reaproximada (no sentido de ter a distância do seu sentido original eliminada) acaba por colocar aquele que assiste o filme no campo da ambiguidade, onde ele tem as suas certezas abaladas pela oscilação entre a falta de significado e os novos significados que saltam na imagem. É a partir dessa oscilação, onde é convocada a subjetividade daquele que mira, que se funda os comentários de Farocki. O filme expõe a impossibilidade assim da neutralidade, do observador objetivo e a nova abertura de sentido e questionamento que a montagem provoca. *Seu gesto tem mais a ver com a necessidade de examinar o novo olhar que surge a partir do movimento da montagem no cinema e assim estudar o seu efeito de reaproximação, do que propriamente reconstruir uma cena histórica.* O ato tem algo de arriscado, mas na maneira provocativa e destoante com que é elaborado, atua mais no sentido de questionar e destruir quaisquer ideias que o espectador possa ter a respeito desse arquivo, do que no sentido de construí-las. O contraste entre o que se diz e o que se exhibe é exposto e não escondido. Há uma artificialidade proposital nesse processo de agregar ficção ao documento (ou talvez seja melhor chamarmos de caminhos possíveis de realidade) de maneira que a ficção, ou esses caminhos possíveis de realidade, aparece aí não como narrativa que busca oficializar-se, mas como denúncia própria das oficializações.

É um processo diferente daquele que Godard, cineasta admirado por Farocki, criticou na *Lista de Schindler* (e que poderíamos dizer, Farocki identifica na série *Holocaust*). Esses filmes, segundo Godard, trabalhariam com uma subordinação da realidade dos campos à dramatização da

história concreta de uma pessoa. O resultado, ainda segundo Godard, seria uma obscena individualização do horror dos campos em um objeto de empatia do espectador (apud Pantenburg, 2006, p. 207-208).¹⁷ Em *Imagens do Mundo*, como em *História(s) do Cinema* de Godard, a crítica é feita com documentos preexistentes e através de uma certa abstração que permite liberar as possibilidades de novas significações do uso contingente desses documentos. Assim, saltam as possibilidades de significados, como uma maneira de afronta aos antigos. O que era antes perceptível pode se perder da mesma maneira que agora novas percepções podem ser possíveis, mas o que se altera é a relação com essa fronteira do perceptível/imperceptível. Ela não pode mais ser vista como aleatória, mas intimamente relacionada com propósitos políticos e propagadora de novas consequências para específicas instâncias de produção e recepção.

1.13. Velhas fotografias, Novos sentidos

É nesse sentido de deslocamento que podemos compreender melhor a sequência das argelinas e as várias outras cenas intercaladas durante a segunda metade do filme. Nesses novos excertos, assistimos a um processo de transformação de rostos presentes em fotografias, em novos rostos. As imagens em questão mostram pessoas, todas mulheres, suspeitas de crimes na Alemanha. Através de uma máquina, elas têm a sua imagem alterada. Algumas ganham rostos de homens, outras bocas de outras mulheres.

O conjunto de todas essas fotografias apropriadas pelo filme, sejam as fotos tiradas pelos oficiais nazistas dos prisioneiros recém-chegados à Auschwitz, sejam as fotos das Argelinas pelo soldado francês ou as fotos manipuladas de mulheres suspeitas na Alemanha pós-guerra, joga uma luz ao caráter ambíguo da fotografia como preservação e destruição.

Por um lado, escapa ao objeto da fotografia o domínio de sua representação: nesses exemplos, a fotografia é instrumento de controle (nas identidades que serão produzidas para as Argelinas, por exemplo), extermínio (nos campos de concentração) e manipulação do olhar (na montagem da imagem que se deseja alcançar das suspeitas alemãs). Sendo “judia”, “algeriana” ou “alemã”, o que está em jogo é a construção de sua imagem como inimiga in/visível em um mundo de violência e horror: não é secundário, portanto, que Farocki utilize apenas mulheres em seus

¹⁷ Godard, Jean-Luc. “Godard/Amar. Cannes 97”. [1997], *Godard par Godard II*, p. 408-422: 416 e “Résistance de l’art” [1997], *Godard par Godard II*, p. 443-446: 446.

exemplos, porque o mundo, como coloca Nora Alter “vem sendo engendrado historicamente como uma esfera masculina” (2004, p. 222) e a produção dessas imagens e a carga de poder político que pressupõe, é masculina. Por outro lado, é nesse jogo com os documentos, o jogo sério do cinema de Farocki e nas suas intervenções sonoras (nesse sentido é importante notar que ao contrário dos filmes alemães da época e dos que vieram depois, Farocki escolhe uma narradora mulher) que despertam novos sentidos ou a possibilidade de novos sentidos que contrapõe campos políticos estabelecidos. A fotografia, nesse sentido, preserva. É a dialética que Farocki explica, na conclusão da sequência da mulher de Auschwitz: “A tarefa de campo do fotógrafo da SS é acabar com ela e o fotógrafo que capta a sua beleza, eternizando-a, é da mesma SS. Como estão ligados, o captar e o destruir!”

Através dessas sequências, tanto das fotos de Auschwitz, das mulheres argelinas e das suspeitas alemãs que Farocki expõe o gesto de conceber um novo sentido à fotografia por meio de narrativas alternativas, muitas vezes propositalmente contraditórias, pelo qual joga luz então no que concebe como o seu cinema e montagem e sua importância como gesto político imaginativo.

1.14. Textualizar imagens, imaginar textos

A relação entre distância e aproximação que buscamos dar conta ao comentar as sequências das fotografias aéreas e das mulheres de Auschwitz (suas especificidades como uma possibilidade de olharmos para elas através da categoria das imagens operacionais e do deslocamento de arquivos) permeia o filme de Farocki das mais diversas maneiras. Elas são ao mesmo tempo uma reflexão sobre o aspecto do olhar a partir da era da reprodutibilidade técnica e principalmente a partir da invenção da fotografia, mas também, como vimos ao analisar as sequências das mulheres de Auschwitz, ligada a essa reflexão, um comentário a respeito das conexões entre história e narrativa, história e sua representação, ou ainda, entre arquivo e cinema, o que talvez seja uma variação dessas primeiras bastante pertinente e representativa de nosso tempo. Essas reflexões aparecem em diversos momentos do filme, como dissemos, e encaminham para a sua conclusão, delineando uma mensagem política clara que se antevê no título do seu texto-argumento *A Realidade terá de Começar*. Afinal, há algo no filme de Farocki, que, como bem apontou Nora Alter em *The Political Im/perceptible: Farocki's Images of the World and the Inscription of War*, “carrega sim uma mensagem política decidida” e apesar de seu caráter multifacetário, é crucial

compreender que as relações expostas fazem parte, em última instância, das nuances dessa mensagem. Aprofundando a compreensão e o lugar do arquivo histórico no filme, tem-se uma melhor aproximação de seu sentido político.

Um bom ponto de partida para pensar essas questões, seja talvez então a partir da relação explorada nos minutos finais do filme entre as ideias de fotografia e testemunho. Ela é sugerida pelo diretor ao contar a história de Rudolf Vrba e Alfred Wetzler, dois prisioneiros judeus de Auschwitz que lograram fugir dos campos de concentração. Não é sem intenções premeditadas que o filme nota que a fuga se deu “alguns dias depois de tiradas as primeiras fotografias aéreas de Auschwitz”. A descrição da fuga é construída vividamente pela narradora, com abundância de detalhes, enquanto mapas, fotos dos campos e a capa do livro escrito posteriormente por Vrba são expostos: eles haviam sido designados para trabalhar em uma cerca do lado de fora do campo e planejaram uma fuga. Contaram com a sorte de terem encontrado alimentos nos pertences arrancados pelos nazistas dos judeus que chegavam nos campos e de conseguirem escapar das perseguições com cães disfarçando o seu cheiro com tabaco e petróleo na floresta. A primeira pessoa que encontraram foi uma camponesa da Eslováquia que os acolheu e ouviu suas histórias. Já nesse momento, há um primeiro comentário da narradora que é útil registrarmos. Enquanto o filme expõe a foto de uma forca e um paredão de fuzilamento utilizados em Auschwitz para punir aqueles que tentavam escapar dos campos, ela assim nos diz:

“Vrba pensou que se morresse naquele momento, não teria vivido em vão. Teria contado a verdade sobre Auschwitz a pelo menos uma pessoa. Se a SS os tivesse capturado durante a fuga, teriam sido enforcados ali e como aviso deixados alguns dias ao olhar de todos. Ou executados no mal-afamado muro entre o bloco 10 e o 11. Era perigoso ser testemunha. Ter-se-iam os deportados deixado se levar para o campo sem resistência, se soubessem a verdade sobre Auschwitz? Vrba e Wetzler chegaram à Eslováquia e relataram. Descreveram as seleções. Testemunharam que, quando um comboio chegava, a SS separava os recém-chegados em dois grupos: à direita para o trabalho, à esquerda para a morte. O que eles testemunharam está nas fotografias aéreas e pode ser visto aí”

Ao contrapor as fotografias aéreas dos campos com o relato da experiência de dois de seus prisioneiros feitos quase nos mesmos dias de 1944, Farocki intenta aí menos estabelecer uma hierarquia ou até mesmo comparações entre esses dois registros, do que chamar a atenção para uma relação entre eles que suscita no realizador um trabalho de montagem que está no cerne de seu cinema e na sua forma de compreender, no espaço mesmo do filme, o gesto com o arquivo histórico

como um gesto político. De um lado, há o horror da série de fotografias aéreas dos campos que como vimos pode ser percebido somente a partir de uma aproximação crítica. A fronteira entre a revelação do horror e a sua alienação está localizado nas estruturas de visibilidade que garantem acesso aos seus potenciais de compreensão. Pois então, por outro lado, há os testemunhos relatados no filme:

Vrba e Wetzler decidem fugir, porque estão convencidos que a existência dos campos de extermínio é desconhecida dos aliados, “*eles precisavam contar a verdade sobre o que viram a pelo menos uma pessoa*”, diz a narradora.

Alfred Kantor, prisioneiro de Auschwitz, produziu inúmeros desenhos e registros à mão do que testemunhou nos campos. Não à toa, o filme os coloca entre a sequência de fotografias feitas pelos SS dos mesmos objetos desenhados por Kantor e registra: “*Os desenhos de Alfred Kantor mostram a realidade. De fato, os postes de cerca do campo eram inclinados*” (como as fotografias confirmam).

Membros do Sonderkommando, judeus forçados a trabalhar para os alemães dentro dos campos, tiram as únicas 4 fotos da câmara de gás e do momento em que prisioneiros são obrigados a despir-se e dirigem-se para a morte. Aqui, como no exemplo de Kantor, Vrba e Wetzler o diretor também acrescenta: “Essa foto foi tirada em Auschwitz por presos à escondida. *Queriam divulgar a verdade sobre o campo*”.

Em todos esses exemplos, expostos pelo filme em intervalos regulares até a história final de Vrba e Wetzler, essa busca pelo relato da verdade se apresenta diversas vezes no filme, como uma constante. O testemunho, na forma do relato, dos desenhos ou da fotografia, é colocado assim, minuciosamente, ao lado das fotos oficiais de Auschwitz: as feitas pelos aliados à distância e as feitas pelos soldados nazistas. Farocki revela assim, gradativamente, na sua crítica, que esses testemunhos podem funcionar como agentes capazes de alterar qualitativamente o olhar lançado às fotografias. Essa revelação é ela mesma o seu gesto de montagem. É através dessa apropriação e disposição dos documentos históricos, juntos e contrapondo-se, que o cinema do diretor promove uma nova forma de ver, uma nova forma de lançar o olhar aos documentos, ao mesmo tempo que

promove a própria urgência do gesto. Os testemunhos ajudam a ver melhor os elementos circulares das imagens; eles as historicizam no sentido de textualizarem essas imagens, enquanto as fotos imaginam os seus textos.

Talvez não haja exemplo melhor desse procedimento e da relação entre texto e imagem que a montagem de Farocki constrói, como o que é dado pelo próprio Farocki ao comentar a sequência das fotografias aéreas de Auschwitz em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*. Dois soldados da CIA descobriram a presença do campo de concentração nessas fotos. Eles se dão conta de que havia a possibilidade de os ingleses, 33 anos antes, olhando para essas fotos, tomarem consciência dos campos de extermínio. Farocki aproveita o relato desses funcionários para explicitar a maneira como trabalha o arquivo em seus filmes. Os soldados, que identificam tanto o muro entre os blocos 10 e 11 onde execuções regulares eram feitas como a câmara de gás de Auschwitz I, escrevem:

“Um pequeno veículo foi identificado num anexo especial de segurança adjacente ao campo principal. Registros de testemunhas descrevem como prisioneiros chegando à Auschwitz-Birkenau, sem saber que estavam destinados ao extermínio, eram confortados pela presença de uma ambulância da Cruz Vermelha. Na realidade, a SS usava esse veículo para transportar o mortal cristal de Zyklon-B. Poderia ser esse o notório veículo? ”

Diante dessa dúvida, o diretor conclui:

“Os analistas não estão totalmente certos, uma vez que, estando eles aptos, a uma distância de 7000 metros, de marcar o lugar como sendo um veículo, não podem, por outro lado, especificar nem o tipo de veículo nem a sua função. O que diferencia Auschwitz de outros lugares não pode ser imediatamente observado nessas imagens. Nós apenas reconhecemos nessas imagens o que outros já testemunharam. Testemunhos de quem esteve presente no lugar. Uma vez mais há uma troca entre imagens e textos na História: textos que deveriam tornar imagens acessíveis e imagens que deveriam tornar textos imagináveis”

A relação entre testemunho e fotografia que a montagem opera parte então daquela compreensão de incompletude dos arquivos e impossibilidade do acesso absoluto ao passado que o historiador materialista tem consciência como resultado da catástrofe. O trabalho de juntar as mais diversas fontes recupera a potencialidade da resistência dos documentos, descobre para eles novos significados, enriquece a história. Ela é, para dizer melhor, ato que atenta ao risco real da possibilidade de fetichizar-se uma imagem e o combate mesmo desse processo. Os deslocamentos dos arquivos, as provocações com os seus sentidos e a sobreposição dos testemunhos não são o

rechaço da imagem, mas a afirmação dos riscos de um olhar que não esteja atento à sua condição ambígua. Para Farocki, citando Sartre, “a imagem é um ato, não uma coisa”. A imagem exige trabalho e a esse trabalho, presente no filme, podemos chamar de imaginação. Falar de uma imagem sem imaginação, sem o ato de multiplicar suas possibilidades pelas novas correlações é separá-la de sua atividade, de sua dinâmica: algo que as imagens operacionais dispensam. As imagens aéreas de Auschwitz, a imagem feita pelos membros do Sonderkommando, as imagens da SS não são mais que um objeto insignificante enquanto não se tenha estabelecido uma relação – imaginativa e especulativa – entre o que se vê e o que se sabe. A aproximação dos desenhos de Kantor e das fotografias aéreas dos campos são um trabalho de imaginação de Farocki que chamamos aqui de redução de distanciamento, combate ao funcionalismo, crítica do olhar fetichista. São todas elas formas de designar uma arqueologia do olhar que convoca todos os elementos do saber, suscetíveis de ser reunidos por uma imaginação histórica que é a ferramenta política de Harun Farocki.

1.15. Imaginação e política

Então, por fim, nas últimas duas sequências, passado, presente e futuro se encontram em uma mensagem política concreta que resgata as reflexões do diretor em um chamado à ação que ultrapassa o espaço do cinema. Aqui, a reflexão a que nos referimos no início desse texto a respeito da compreensão de Farocki do que seria um filme político, tem seu significado ampliado e esclarecido. O impacto que o diretor ansiava alcançar e que dizia ser possível unicamente ao olhar treinado à revisão, convoca o espectador a tomar consciência dos perigos a que ele se referiu como a “industrialização do pensamento, resultante do desenvolvimento das técnicas de produção que meus filmes buscam fazer resistência” (Farocki apud Alter, 2006, p. 225)¹⁸ e faz um apelo particular a partir dessa convocação. Em um filme que discute a questão da invisibilidade e visibilidade, esse apelo não deixa de estar ele mesmo até a sequência final, disfarçado.

No filme, uma série de números escritos à mão em um pedaço de papel aparecem intercalados entre as sequências. Em todas as ocasiões até a última, os espectadores são induzidos pelo diretor a estabelecer uma relação entre esses números e as imagens operacionais analisadas pelos militares. Os números, nós sabemos, são *data*. Eles são, na era das imagens técnicas, o destino

¹⁸ Farocki, Harun. *The industrialization of Thought*. Discourse 15, 1993, p.77.

final das imagens. Quando aparecem, a voz da narradora não os acompanha e o contexto visual sugere uma ligação com o reconhecimento aéreo militar ou a manipulação eletrônica de imagens. Na sequência final dos números seu sentido surpreende. A voz feminina da narradora explica que esses números eram mensagens codificadas de prisioneiras de Auschwitz pertencentes a um grupo de resistência. Eles ajudaram a marcar a data para uma insurreição que em outubro de 1944, com a ajuda de cargas explosivas de pólvora que mulheres da fábrica de munição *Union* tinham contrabandeado, conseguiu incendiar um dos crematórios do campo. Há uma importante mudança de imagens nesse momento. Os números desaparecem e voltamos a observar Auschwitz pelas fotografias aéreas que registram o crematório mencionado. A narradora constata: “Conseguiram o que toda a maquinaria de guerra dos aliados não conseguiu, inutilizaram uma instalação de guerra”. E, como se estivesse ironicamente ecoando a conclusão de Meydenbauer de que o seu sistema de medidas por fotografia evitaria o perigo de se estar fisicamente no local, Farocki acrescenta: “Nenhum dos revoltosos sobreviveu”. As fotografias aéreas analisadas 33 anos depois por soldados da CIA mostram o crematório parcialmente destruído. Essa foto se sustenta na tela, ampliada no espaço do crematório até o ponto em que se torna difícil discernir o que estamos vendo. Um borrão se estabelece pela ampliação, o efeito de alienação do distanciamento atinge seu maior grau de intensidade no filme e no entanto, diferentemente dos soldados aliados que realizaram as fotografias em 1944, nós podemos ver e compreender. A conclusão é a última frase do filme: “Desespero e coragem heroica fizeram destes números uma imagem”.

Farocki inverte o destino das imagens. Ele nos mostra um processo em que data, informação e conhecimento podem se tornar uma imagem. Uma imagem da resistência. A imaginação é a ferramenta política de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* porque é instrumento capaz de fazer ver mais e melhor e devolve ao olhar uma responsabilidade que o distanciamento, a automatização dos aparelhos e as estruturas de poder buscam eliminar. A conclusão relata, em uma imagem poética, a história de uma ação heroica que altera para sempre a imagem do passado. Imagem que o exército aliado, como nos diz a narradora, sequer enxergou: “Os nazistas não perceberam que os seus crimes estavam sendo fotografados e os americanos não repararam que fotografaram os crimes. As vítimas também não repararam nada. Registros como num livro de Deus”

A responsabilidade do olhar e ação e os riscos de não reparar são chamados por Farocki também ao momento presente em que o filme foi feito. Antes da conclusão, na penúltima sequência, a convocação de ação política do filme é revelada. O fato de estar atrelada à última

sequência acaba por iluminar essa convocação, fazendo o vínculo da resistência do passado com o presente, num ato benjaminiano característico da montagem de Farocki. Enquanto assistimos à mão do diretor escrevendo acima de um desenho de Kantor a frase “*Bloquear as vias de acesso!*”, a narradora anuncia: “Em 1983, quando o número de armas nucleares estava para ser aumentado na RFA, Günter Anders lembrou o não bombardeamento de Auschwitz e clamou: ‘A Realidade tem que Começar!’”. A imagem do filme muda uma última vez para o Canal de Hanover e a narradora segue: “A realidade tem de começar. Isto significa: um bloqueio dos acessos às instalações de morte ainda existentes deve ser permanente. Destruamos a possibilidade de obter esses instrumentos”

É um chamado à ação num filme essencialmente sobre o olhar e a imagem. E se o canal de Hanover pode ser aí o espaço do laboratório ou das instalações de morte às quais devemos saber ver para destruir, é interessante pensar que sua aparição nesse momento seja talvez também o único comentário no filme de reconhecimento notável do poder da ciência e da indústria. Pois se *Imagens do Mundo* traz de forma explícita uma luta contra os perigos das bombas nucleares ou dos funcionários que as controlam, resgata nessa imagem do Canal também o comentário no início do filme de que “os movimentos das águas são ainda menos pesquisados do que o da luz”. Talvez Farocki acredite que laboratórios como o de Hanover, tendo o financiamento suficiente e o apoio público, irão um dia oferecer alternativas à energia nuclear. Em um filme interessado nas contradições da técnica e da ilustração, colocadas quase sempre no espaço sombrio que o século XX lhes reservou, é uma contrapartida de esperança e engajamento consciente de que a realidade, livre dos riscos de sua destruição, deve começar.

A última imagem do filme: uma imagem de resistência

CAPÍTULO 2: VIDEOGRAMAS DE UMA REVOLUÇÃO

2.1. O Rei está nu, viva o rei

Poderíamos dizer, sem risco de nos equivocarmos, que há no trabalho de Harun Farocki uma inquietação constante a respeito das possibilidades de produzir um cinema político no mundo contemporâneo. Questionamento que tanto desemboca como é desembocado pela indagação de uma razão de ser do produtor de imagens em um mundo no qual, como assinala Georges Didi-Huberman justamente no prólogo de um livro de escritos de Farocki sobre cinema, os fenômenos de autodestruição da sociedade ilustrada implicam um certo trabalho com imagens (Huberman, 2013, p.26). É a partir dessa contradição inerente, presente em maior ou menor escala na grande maioria da obra do diretor, que buscaremos compreender o seu filme *Videogramas de uma Revolução* (1992), feito junto a Andrei Ujica.

Não seria impertinente ver no filme uma investigação ampla desse universo de inquietação cujo desdobramento não resolve por completo as eventuais e decorrentes questões do processo, mas as alonga e examina no próprio feitiço do filme, estendendo-as aos espectadores. A tentativa de fazer um cinema político se traduz em *Videogramas de uma Revolução* na busca de uma política de trabalho com imagens e esse embate, assim como acontece em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (1989) ganha tanto mais importância quando confrontado com o próprio material de narração do filme, a saber, os próprios sistemas de utilização da imagem na atualidade. Farocki é consciente que ao criticar, através do cinema, os diversos espaços da imagem hoje, plantea, por consequência, a desconfiança mesmo a respeito da sua atividade. Se as relações que a sociedade pós-industrial estabelece com as imagens são o ponto de partida para as reflexões do diretor, que não raro exhibe o lado destrutivo da sua ligação com a técnica e a racionalização, não é menor o fato dessas reflexões acontecerem por meio do cinema e da imagem, onde o pensamento então se constitui dialeticamente, sempre aberto à possibilidade da salvação a partir daquilo que poderia ser considerado o eixo de seu trabalho cinematográfico: a dúvida.

Em *Imagens do Mundo*, a fotografia como principal objeto de análise, em *Videogramas* a televisão, mas em ambos, é o olhar que se dirige aos meios a quem a dúvida deve ser estendida e

provocada e a partir do qual o cinema de Farocki exerce sua atividade política, buscando gestar uma nova forma de ver.

Dessa maneira, a primeira coisa a assinalar a respeito de *Videogramas de uma Revolução*, é o seu trabalho com imagens de arquivo. Não há no filme nenhuma imagem produzida pelos diretores. Ele é construído somente com gravações da televisão estatal romena e com vídeos de câmeras amadoras que estiveram presente em abundância nas ruas de Bucareste durante os eventos que o filme irá explorar. Essa apropriação é fundamental para compreender o gesto político, a que o filme se propõe, de inquirir o olhar. É a partir do deslocamento do seu lugar original, de seu sentido primário, que Farocki faz despertar uma noção, tão importante para o filme, das estruturas do “fazer ver”. Uma vez deles liberadas, dos sistemas que as veiculavam, as imagens aparecem agora não desprovidas, mas abertas a uma redescoberta dos seus sentidos. Uma expansão do olhar onde os aparelhos que originalmente produziram as imagens aparecem cada vez mais despidos da importância de outrora, tendo seu mecanismo desafiado, ridicularizado. Essa noção de tornar ridículo, apesar de ampla e pouco assertiva, não é de toda inapropriada para a compreensão de deslocamento do arquivo como gesto político de Farocki em *Videogramas de uma Revolução*. Sendo um filme que aborda diretamente as estruturas de poder e seus aparelhos produtores de imagens, a desapropriação dos símbolos, sua descontextualização a partir do distanciamento e proteção do cinema tem um efeito desafiador, não tanto aos poderes específicos exibidos nele, mas à própria noção de construção de sentidos e ficções de mundo a que os poderes em geral lançam mão para consolidar sua hierarquia.

A atmosfera desafiadora do filme se lança sobretudo à operação de construção narrativa que captura o olhar.

Nesse sentido devemos atentar, assim como em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, ao título do filme como uma alusão aos campos do visual e do verbal. A palavra videograma evoca etimologicamente a inscrição de imagens no campo histórico como um telegrama, ligando a imagem à escritura e requisitando a problematização da importância do textual na imagem, seus aspectos discursivos, seu enquadramento institucional inscrito num sistema maior de produção e circulação que o filme identifica como uma fonte de poder e do poder que, não obstante, governa seu destino apenas parcialmente¹⁹.

¹⁹ Devemos a Benjamin Young a compreensão dos sentidos do título do filme. Na sua discussão (Young, 2006, p. 251) ele afirma: “Enquanto o plural ‘Videogramas’ no título está relacionado com a inscrição da

Se o filme, entretanto, tem um efeito político de desnudamento, que provém da evidenciação do caráter de construção do olhar efetivado pelos centros de poder, não deixa por isso de atestar a força dessa construção no mundo contemporâneo. Nem de minimizar sua capacidade de coerção no momento em que opera. A toda hora somos apresentados a uma oscilação mesmo entre a força do simbólico e da representação e o mundo das ações, a que chamamos de realidade. A confusão que se instaura é parte fundamental do seu andamento. É de maneira geral a discussão das relações entre os atos históricos e suas representações e especificamente a discussão das relações entre política e imagem na era das imagens técnicas, que afinal poderíamos considerar como o tema central do filme. Essa relação nunca ganha ares maniqueístas ou óbvios a partir de supostas respostas dos cineastas pendendo para conjurações simplistas, mas pelo contrário, provoca mais perguntas do que respostas, sendo a principal, como viemos discutindo, a respeito das possibilidades de produzir imagens políticas em um contexto onde justamente a política é cada vez mais imagética. Assim convocamos os conceitos de oscilação e confusão no que tange à dança entre ação política e imagem, na medida em que esses parecem estar em consonância com a forma com que o filme os aborda. Pensando nas articulações da película, talvez seja mais preciso pensar a relação entre política e imagem na chave do emaranhamento, muito mais do que da dicotomia: veremos adiante, selecionando momentos específicos do filme, que a posição de Farocki, mais do que mesurar a importância de cada um destes polos comparativamente, acaba por problematizar na atualidade qualquer idealização da prática revolucionária que unifique ou afaste por demasiado informação e ação, representação e poder. Mas isso é adiantar a análise.

2.2. Assistir televisão nunca mais será igual

Videogramas de uma Revolução detalha os cinco dias em dezembro de 1989 durante os quais um levante popular na Romênia depôs e executou o ditador stalinista Nicolae Ceaușescu e instaurou um regime pluripartidário no país. A revolta teve início depois que canais internacionais

imagem no seu campo histórico, a palavra também evoca a transmissão de imagens como o envio de telegramas. Sugerindo que todas as imagens possuem um endereço de envio, o videograma chama atenção da função de interpelação da imagem. O videograma que recebemos não é simplesmente um registro inerte do passado, mas serve também para solicitar um olhar dos que o vêem, de identificação, de ação no presente e no futuro.

de televisão exibiram imagens de cadáveres reivindicados como vítimas de um ataque do exército que buscou conter manifestações contra o governo na cidade de Timisoara. Os cadáveres foram expostos às câmeras e as imagens ajudaram a divulgar o incidente no exterior. Ainda que não foram vistas na televisão estatal romena, reportagens sobre o massacre espalharam a notícia sobre as manifestações e a repressão até a capital Bucareste e outras cidades próximas e acenderam os ânimos provocados pelo descontentamento com a situação de então no país.

Há no levante uma série de detalhes e especificidades que, desde o seu início, circunscrevem, na história em geral, a revolução romena como um marco na forma de pensar as relações entre evento e imagem, a ponto do filósofo Giorgio Agamben ter escrito que “da mesma forma que foi dito que após Auschwitz era impossível escrever e pensar como antes, após Timisoara, não seria mais possível assistir televisão da mesma maneira” (Agamben, 2000, p.81). A frase é significativa para a compreensão do trabalho de Farocki e Ujica no sentido que Agamben, como os diretores, direciona sua atenção não necessariamente para os eventos históricos em si, mas para o olhar que se dirige à sua representação na televisão e o caráter cada vez mais decisivo desse olhar para os desdobramentos históricos no mundo. Os incidentes, por suposto, se inserem dentro de um processo histórico maior de desintegração do bloco comunista liderado pela União Soviética, mas seu ineditismo e o que o constitui como objeto de interesse para um diretor como Farocki, é a relação nova entre a mídia e a ação política por ela desencadeada. Essa relação é ainda mais tumultuosa quando sabemos que os corpos exibidos pela televisão internacional não eram os das vítimas de Timisoara, mas cadáveres enterrados há muito tempo, pertencentes a outra situação. Ou que o medo e incerteza que cercavam os aparelhos repressores de poder produziram nos meios de comunicação de então, estimativas altamente inflacionadas dos números de assassinados.

Em 1991, como relata em sua pequena reunião de notas autobiográficas, Farocki (2010, p. 76-77) assistiu essas reportagens, travou contato com as imagens das covas de Timisoara e leu a respeito das estimativas da matança propagadas pela imprensa, tendo sempre o conhecimento dos erros envolvidos. Teve a ideia, então, de realizar um pequeno filme em que um grupo de pessoas, que entendia algo sobre política e representação comentasse a série de imagens daqueles dias de dezembro de 1989. Uma dessas pessoas era Andrei Ujica e juntos eles decidiram montar um filme não mais com a análise de especialistas, mas apenas com as imagens amadoras e profissionais

produzidas no calor do momento, sempre em ordem cronológica, pontuadas por reflexões sucintas e contidas na voz de uma narradora.²⁰

Interessa assinalar que os desconcertos envolvendo a transmissão da imprensa desses eventos iniciais, apesar de serem mencionadas apenas brevemente, aparecem para nós como um dado sensível das idiossincrasias do processo histórico que depôs Ceaușescu, que provavelmente interessaram os diretores na decisão de elaborar esse filme. Nesse sentido, é importante saber que Farocki possuía a noção dos erros antes de realizá-lo. Queremos dizer com isso que esses erros de transmissão e imprecisão jornalística, ainda que pareçam ocupar um pequeno espaço no filme, são importantes e significativos para os eventos que nele aparecem. Eles habitam um espaço único, menos aquele de serem objetos de crítica da ética e responsabilidade jornalística, ainda que o filme tangencie essas questões, e mais o de serem evidências, momentos cruciais para a análise de uma nova posição de autoridade da televisão. Eles evidenciam justamente um novo cenário onde o uso e abuso das imagens passa a fazer parte da política e onde a intersecção entre televisão, violência e democracia se intensifica sem critérios estabelecidos de crítica e verdade. Cenário instável onde o olhar ganha importância, requisitado por forças políticas muitas vezes opostas e onde *Videogramas de uma Revolução*, feito alguns anos depois, encontra, então, se aproveitando de um intervalo de tempo que permite o distanciamento e a revisitação das imagens fora do seu circuito inicial, oportunidade para refletir sobre o olhar a partir de outros enquadramentos.

Ainda assim, a única frase de Farocki e Ujica a respeito dos erros, no início do filme, não deve ter sua reflexão ignorada, nem interpretada de forma simplista. Assistimos às imagens dos primeiros manifestantes saindo às ruas, filmadas por uma câmera amadora à distância, como se ainda assustada e desconfiada do seu direito de aproximação. A narradora pontua:

“Em meados de dezembro de 1989, ocorreram manifestações em Temesvar (...) contra a decisão do governo de expulsar da cidade o padre Peter Laszlo Tökes. Em seguida os protestos se voltaram contra Ceaușescu. No dia 17 de dezembro, membros da Securitate, Milícias e o exército dispararam contra os manifestantes. As vítimas foram levadas embora destinadas a permanecer anônimas. Dois dias depois, dezenas de milhares de pessoas saíram às ruas, como se já não tivessem nada a perder. Em reportagens que circularam, o número estimado desses que

²⁰ No verão de 1991 Farocki e Ujica viajaram para Bucareste para coletar o material que seria utilizado no documentário. Eles usaram uma sala do Ministério da Cultura como escritório onde segundo Farocki “estavam estocadas pilhas de pinturas a óleo de Ceaușescu” (Farocki, 2010, p. 76).

havam morrido continuaram a crescer. A expectativa das pessoas e a crueldade que sabiam que existia criaram um padrão de percepção o qual fez com que as pessoas confundissem os cadáveres de um cemitério de indigentes com os da revolta”

A associação da narradora entre os efeitos psicológicos e físicos (para evitar incorrer no uso da palavra “reais” circundada por terreno pantanoso) provocados por anos de repressão dos aparelhos de estado e as reportagens a seu respeito, chama atenção para o que vínhamos comentando sobre a abordagem de Farocki a respeito da mídia e da história. O episódio de imprecisão midiática que deflagra as manifestações não é visto apenas como um dado do poder independente e autoritário da televisão frente à realidade, mas, de novo, como um indício da intersecção misteriosa e simbiótica entre forças históricas materiais e psicológicas e a sua representação nos veículos de massa.

2.3. Reorganizando o arquivo

A opção de construir sua forma a partir da intercalação entre imagens amadoras, feitas pela população romena e imagens profissionais feitas pelo estúdio da televisão estatal, delimita no filme uma estrutura muito particular que dialoga e é expressão formal sagaz de alguns conceitos importantes discutidos no seu decorrer. Não se trata somente, como dissemos, do deslocamento de arquivos, mas de uma operação que de certa forma dispõe esse arquivo segundo um critério próprio de reflexão.²¹

Essa pesquisa entende que o filme possui, de maneira geral, 3 momentos principais e cronológicos, facilmente discerníveis entre os capítulos que se sucedem aleatoriamente e que são

²¹ O diretor descreveu um pouco do processo de obtenção do material: “Não era difícil ter uma visão geral do material disponível. Em primeiro lugar, quase todo mundo que filmava naquela época se conhecia: o pessoal do centro de documentários, pessoas da televisão, estudantes. Um ano antes, produtores televisivos da Inglaterra, EUA e França haviam catalogado o material. [...]. Mas era difícil acessar material de qualidade. A televisão tinha muitas horas de material, transmitidas pelo estúdio 4, mas nem sempre filmadas por ele. Em alguns casos, possuíam cópias captadas em VHS por espectadores cientes da preciosidade do momento histórico. Enquanto trabalhávamos à noite, soldados passeavam com suas escopetas, como se o antigo regime ainda fosse uma ameaça” (Farocki, 2010, p. 77)

introduzidos por letreiros em branco num fundo negro. Farocki e Ujica delimitam esses 3 momentos com bastante atenção à duração das suas imagens e etapa em que as inserem. A diferenciação que prevalece a todo instante, entre longas sequências de câmeras portáteis instáveis, que muitas vezes parecem ainda estar procurando o seu objeto e que não seguem os códigos e convenções da televisão e a transmissão oficial, funciona como uma maneira de imprimir ideias particulares acerca da produção dos artifícios de representação desses momentos. Não é, como veremos, somente através da narradora e de intervenções com *voz em off* que o filme discute o universo de produção do olhar. Há, na montagem e disposição do arquivo, um comentário tão poderoso quanto o reconhecível poder de análise sucinto das narradoras do diretor.

O primeiro momento, o mais breve, chamaremos de *Ditadura*, quando Nicolae Ceaușescu está na iminência de cair, mas ainda ocupa o posto mais alto na hierarquia de poder do país e as manifestações populares contra o regime começam a se formar nas cidades. Os diretores montam, nesse contexto, os dois grupos de imagens, amadoras e profissionais, de modo a terem praticamente o mesmo tempo de duração. De um lado somos apresentados às primeiras câmeras que ainda saem às ruas de maneira incerta, sem saber o que está acontecendo, buscando os seus objetos como quem tateia no escuro. De outro, temos uma das principais sequências do filme, reunião de cenas-chave para a compreensão das suas discussões, momento em que o discurso do ditador, para uma multidão de apoiadores do regime e transmitido ao vivo pela televisão oficial, é impedido de continuar pela chegada dos manifestantes contrários ao governo.

O segundo momento do filme, o mais longo, chamaremos de *Revolução*. Sua montagem é constituída principalmente por material amador. Nele as agitações nas ruas atingem instante decisivo e Ceaușescu abandona o comitê central, antiga sede do seu poder que, assim como a televisão estatal romena, passa a ser palco de disputa dos revolucionários. Essas são as sequências onde o filme estabelece o que será o seu eixo espacial, marcados pelos polos do Comitê Central e da Televisão. Juntos e diante dos novos agentes políticos romenos, os polos, eles constituem o que é chamado pelos diretores de *Encruzilhada*, bifurcação de caminhos que também possui papel central para o filme e que será discutida adiante.

Por fim, o terceiro e último momento, chamaremos de *Democracia*, quando os resultados da insurreição popular se estabilizam e o ditador é morto. Aqui também há uma intercalação de imagens amadoras e oficiais, mas já é possível dizer que prevalecem na montagem desse momento imagens oficiais da televisão, que volta a ocupar papel de protagonista no filme.

É possível, a partir dessa eleição desequilibrada dos diretores, entre materiais amadores e profissionais, aprofundar algumas reflexões sobre a maneira com que o filme trabalhará seus principais temas. Ao transitar entre a oficialidade e os vídeos feitos fora do circuito de massa, esse desequilíbrio pode ser, como dissemos, traduzido em certos apontamentos conceituais.

2.4. Regime de representação e Regime de visibilidade

Pensar, no universo de *Videogramas*, a questão da oficialidade e não oficialidade das imagens, compreendidas aqui como, respectivamente, aquelas produzidas no âmbito de grandes aparelhos com capacidade de difusão em massa (sobretudo a televisão) e aquelas feitas por câmeras amadoras quase sempre por iniciativa de um indivíduo, é pensar também na maneira com que os poderes constroem estruturas de representação e comunicação que são ao mesmo tempo a sua expressão e a sua sustentação.

O filme, na forma com que intercala os arquivos, acaba por evidenciar os códigos de construção da representação governamental em oposição aos códigos utilizados pelos revolucionários que saem às ruas filmando os eventos. Essa oposição não é só uma metáfora do desequilíbrio de poder entre povo e tirano ou, mais adiante, entre povo e partido, mas um dado real do controle de inscrição e discursividade da imagem nesses aparelhos, de maneira que saltam aos olhos, nessa disposição dos arquivos, a ideia, importante na obra de Farocki em geral, de que as imagens que chegam até nós não podem significar nada sozinhas, mas sempre são ferramentas de uma montagem que busca imprimir significados específicos e que nesse sentido o poder desenvolve uma montagem própria de representação.

Desse modo, enquanto acompanhamos a transição de *Ditadura* para *Revolução* e então para *Democracia*, Farocki nos mostra que essa é na verdade uma transição no regime de visibilidade, mais do que no regime de representação, sendo o primeiro relativo aos agentes de poder que aparecem na tela (novos ou velhos agentes políticos) e o segundo às estruturas e possibilidades de acesso à tela (a distribuição dos meios de expressão para a população ou sua restrição a um determinado grupo de pessoas quer sejam os novos ou velhos agentes políticos).

Parece mais acurado dizer aqui que se trata mesmo de uma transição de visibilidades, mais do que uma transição entre regimes de representação, porque parte da sagacidade do filme é uma

de suas reflexões fundamentais é justamente a forma com que ele mostra que a associação entre poder e sua representação não se restringe, na era da comunicação de massa, necessariamente à ditadura, mas à ideia própria de poder. Assim, se exacerbam as contradições revolucionárias, porque gradativamente percebemos, conforme nos aproximamos da parte *Democracia*, a manutenção dos sentidos anteriores de comunicação, sentidos que apontam para a oficialidade e exclusividade em oposição aos anseios dos elementos fora da rede de poder pela expressão de suas vontades. Há, pode-se dizer então, uma reorganização daquilo que é visível: novos agentes de transformação política aparecem, ou seja, fazem com que sua imagem apareça onde antes eram veiculadas as imagens de Ceaușescu, mas o espaço do palco, ainda que se estenda a novos atores, preserva seu privilégio de palco, seu regime de representação.

A montagem de Farocki tem papel crucial na compreensão dessas contradições, porque calcula com precisão o efeito com que as durabilidades e frequência de cada material conseguem traduzir a ideia da transição do regime de visibilidade. Por exemplo, a ampliação dos pontos de vista que acontece em *Revolução*, absorvida pelos espectadores através da prevalência óbvia das câmeras amadoras sobre as câmeras profissionais, deixa antever a possibilidade de uma mudança no regime de representação, a partir da ampliação do palco, dos postos de emissão, de novas imagens do evento histórico. Quando o filme caminha de *Revolução* para *Democracia*, e Farocki reduz as novas imagens e volta a colocar as imagens oficiais, permite perceber que da mesma forma, assim se comportará a produção imagética na nova Romênia. Redução dos espaços de comunicação concomitante à redução na montagem do filme de novas imagens produzidas por aparelhos de fora da rede oficial. Conforme nos aproximarmos das partes finais do filme, outros exemplos de cenas deixarão essas opções da estrutura fílmica mais evidentes.

2.5. Enquadramento e fora de quadro

Nessas operações de disposição do arquivo, ocorre também que a alternância entre as diferentes imagens evidencia com precisão uma violação dos códigos de representação. Sobre tudo os códigos com os quais entramos em contato na *Ditadura*. É a partir dessa violação, que então temos a percepção da montagem na mídia, da construção calculada da visibilidade presente na transmissão televisiva.

A multiplicação dos aparelhos e visões provocados pelas novas câmeras trazem para o filme imagens diferentes fazendo com que as comparemos com as que vimos anteriormente, provocando um raciocínio a respeito mesmo de suas diferenças e intenções. Antes, tanto para o povo romeno, que estava restrito unicamente a essa lógica da imagem, como de certa forma para nós, que assistimos logo no início a transmissão do discurso de Ceaușescu presente na maior parte de *Ditadura*, não é tão clara nesse caso a montagem regente, porque não há, ainda, no filme, outra ordem de imagem para efeito de comparação. O discurso possui ainda algo da transparência associada às transmissões ao vivo das redes de televisão. A crítica do olhar que lançamos a essa transmissão ainda permanece adormecida.

Há, é verdade, um indício da crítica dos diretores a respeito, que antecede a cena em questão, introduzindo as ideias que virão a partir da montagem alternada de materiais e nova disposição e ampliação dos arquivos: na primeira cena do filme após o prólogo, a mesma em que a narradora comenta sobre os erros da reportagem jornalística que analisamos um pouco antes, enquanto a câmera filma alguns dos primeiros manifestantes se dirigindo ao centro de Temesvar após a repressão da Securitate, a narradora registra o fato de que a câmera amadora que acompanha os manifestantes se encontra distante, devido ao fato de que é perigoso estar próximo do evento²². Em seguida, acrescenta:

“A imagem, imersa na luz de inverno, divide-se em duas partes: os muros, em primeiro plano, e o acontecimento, no plano de fundo. Estão em defasagem, em desequilíbrio. A imagem está dividida de maneira desigual: na frente o que domina é o secundário, enquanto o acontecimento principal ocupa o plano de fundo. *A câmera chega o mais perto que a sua lente permite do evento*”

É difícil não compreender a sequência como um preâmbulo crítico da sequência seguinte, com sua última frase ainda ecoando no discurso de Ceaușescu que virá. O comentário introduz as

²² Como é comum na filmografia de Farocki, algumas obras dialogam com os conceitos de outras. Nesse trecho e nos comentários da narradora, há um eco remanescente de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, que analisamos no primeiro capítulo. A relação mais óbvia diz respeito à câmera como recurso de segurança através do distanciamento. A revolução política, no entanto, precisa abolir em certa medida essa distância. O jogo de poder entre a ação, o perigo e a representação que volta a instaurar distância são alguns dos grandes temas de Videogramas de uma Revolução em contato com *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*.

questões do plano e do enquadramento, daquilo que é principal na imagem e do que é secundário. Ele fala da relação entre a imagem e o que não está contido nela, trazendo a essência mesmo do que é a montagem e o enquadramento, isto é, o recorte. Ainda que, como vínhamos dizendo, em *Ditadura*, a imagem oficial da transmissão do discurso de Ceaușescu seja a predominante, essa cena que a antecede é um levantamento poético e ainda propositalmente misterioso dos questionamentos que a circundam. Ela acrescenta à ideia de representação e política o tópico indispensável da câmera, sem a qual as reflexões sobre o olhar restam incompletas, porque desprovidas da ideia, oriunda do cinema, do plano e seu complementar obrigatório, o fora de campo. A narradora discute como a introdução do elemento câmera aos fatos históricos, pressupõe uma seleção criteriosa do que será mostrado. A novidade das manifestações populares contrárias ao governo não está contida na imagem que o próprio governo constrói, mas aos poucos passa a ocupar papel principal nos acontecimentos. Se o enquadramento diz respeito ao ponto de vista daquele que filma, e é definido em relação a um acontecimento, os comentários de Farocki na cena anterior ao discurso já anunciam que essas imagens não pertencem ao enquadramento que estávamos assistindo. Há aí uma contradição que provoca o surgimento de um breve vácuo de imagem no sentido que o enquadramento oficial não comporta mais o desenrolar das forças históricas. O que era secundário, o que está ao fundo ou ainda, o que esteve fora do quadro, ganha importância, mas carece ainda de imagem.

Ao fundo os primeiros manifestantes enquanto a câmera se mantém longe

A cena do discurso de Ceaușescu é o momento no filme em que esse vácuo é exposto em toda a sua dramaticidade.

Farocki introduz um letreiro com a data e o lugar das imagens que virão: *21/12/1989, Bucareste*. Em um comício normal, como os que organizou durante 25 anos, Nicolae Ceaușescu discursa para uma multidão de apoiadores. Fala sobre mudanças conjunturais como o aumento dos salários e agradece a população que está ao seu lado. Em seguida o diretor volta a inserir um letreiro sobre fundo preto com os dizeres *A última vez ao vivo*. Voltamos a assistir o discurso, mas em poucos segundos o tom natural da voz do líder comunista perde força e o seu olhar se distancia enquanto um ruído crescente de gritos passa a ser escutado. Uma voz, de autoria desconhecida pergunta “Quem está atirando?”. Um homem surge por trás de Ceaușescu, que levanta a mão num gesto confuso pela busca de controle. A imagem da televisão apresenta problemas de transmissão: faixas cinzas na horizontal a invadem. O homem atrás murmura: “Estão entrando no edifício” e então a transmissão é interrompida e dá lugar a uma tela vermelha com um escrito, *Transmissão Direta*.

Essa sequência mostra muito do vínculo íntimo entre enquadramento e poder que interessa a Farocki revelar. Primeiro é interessante ressaltar a maneira com que o filme adota a tela da televisão como o seu próprio enquadramento. Dessa maneira, temos uma noção plena do que podemos chamar de invasão do fora de quadro que se opera. Ao escolher o ponto de vista da televisão, o diretor sustenta o mistério e a surpresa daquilo que vem interromper o comício, ou melhor, a imagem do comício. Não constituímos, ainda, noção do que seria a ameaça, mas por isso mesmo constituímos noção das intenções que permearam as decisões de manter o fora de quadro justamente fora de quadro. Ainda assim, parte da dramaturgia que compõe o quadro é abalada. Há um código de representação interno ao enquadramento que também é afetado. A postura do ditador, sua presença exclusiva no centro, o silêncio dos ouvintes enquanto fala. Todos esses elementos fazem parte da encenação do poder que é escancarada pelo filme.

Depois de adotar o enquadramento adotado pelas forças políticas dominantes, Farocki vai além. Se mantivesse esse padrão, o filme teria sua imagem suspensa, como a televisão romena nesse momento. O diretor, entretanto, dá acesso às imagens que o carro de cobertura externa continuou a produzir. *O que o filme implica nesse gesto é a compreensão de que ainda que a transmissão tenha sido interrompida, novas imagens continuam a ser feitas porque o fluxo da história segue. Elas não são desejadas, entretanto, no espaço no quadro. É a apropriação do*

cinema de Farocki que lhes confere um significado, que seja o de revelar o fora de campo, colocando-o ao lado do seu outro polo a fim de revelar a contradição que os envolve. Assim, enquanto mantém o retângulo vermelho da imagem suspensa, dessa vez menor e no canto inferior esquerdo, assistimos ao fundo, na “tela grande” o que o carro de externas gravou e não transmitiu. São imagens da parede do Comitê Central. Os técnicos de televisão recebiam instruções para em casos de emergência como esse, apontar as câmeras para os céus ou para as paredes. O que permanece invadindo o quadro são os gritos de um Ceauçescu desesperado, tentando restabelecer comunicação com a população como em uma linha telefônica, associação que a própria narradora realiza. Aqui a construção da mise-en-scène do poder parece ruir. Quando a televisão volta a transmitir imagens, as mesmas imagens do céu que acompanhávamos no filme, não escapa à narradora o fato de que a transmissão dispensa inicialmente o som, consciente, o poder, de todos os elementos que compõe o fracasso do seu quadro.

Na primeira e na segunda imagem, o enquadramento da TV. Na terceira Farocki exhibe o que não era para ser exibido.

É somente quando a TV decide retomar o áudio do ambiente, que Farocki dispensa o quadro menor e passa uma vez mais a sincronizar a sua imagem com a da transmissão oficial, que tenta uma última vez estabilizar a sua representação voltando a exibir o líder político que prossegue com o discurso. O diretor não abre mão de sustentar os dois quadros até esse momento e com isso escancarar o efeito que o distúrbio na transmissão tem nos que transmitem o comício. A escolha de exibir conjuntamente, lado a lado, aquilo que é filmado e aquilo que é transmitido (a tela vermelha ou a parede do Comitê sem som) permite que nós, espectadores, atentemos para aquilo que não interessa que apareça. Farocki, assim, sublinha o indesejável à imagem de Ceaușescu.

Ocorre que a sequência habilmente construída não dá conta de exibir o que provocou a perturbação. Os diretores querem mostrar que somente através das imagens oficiais não é mais possível acompanhar a história do que se passou na Romênia. A narração da cena anterior volta como espectro profético: *a imagem está dividida de maneira desigual: na frente o que domina é o secundário, enquanto o acontecimento principal ocupa o plano de fundo.*

Então o filme congela a imagem e a narradora pergunta: “O que aconteceu?”. Voltamos ao ao começo do discurso, novamente transmissão oficial enquanto, dessa vez, o filme vai tentando indicar, através da voz em off, o que aconteceu: “Algo captou o olhar dele”, “Os gritos aumentam”, “Ele para de falar”, “A câmera filmadora treme” e por fim, “Uma falha técnica”. Ainda assim não sabemos o que ocorreu, faltam imagens.

As imagens amadoras que a partir daí abundarão são a consequência do vácuo, resposta a uma nova demanda. Elas se iniciam tímidas, temerosas e logo tomam o filme. A transmissão televisiva do discurso, antes travestida de realidade, agora é evidenciada em montagem. Em um tempo onde imagens amadoras de celulares inundam os noticiários e onde tem-se a ilusão de que é possível que a cobertura jornalística venha a atingir, pela multiplicação dos aparelhos cada vez mais tecnológicos, a “cobertura final”, aquela capaz de construir a transmissão direta e total dos eventos, as imagens amadoras são dispostas em *Videogramas de uma Revolução* de modo a recuperar não um sentido de adição, como se mais imagens fossem necessárias para que por fim fosse possível retratar a revolução romena tal como ela se deu, mas qual o sentido da sua subtração. Elas são montadas de modo a denunciar o enquadramento inicial. Nesse sentido, Farocki desconstrói a noção da transmissão total e faz notar, mesmo na pretensa transmissão ao vivo, o jogo entre as suas implicações políticas e as suas implicações estéticas.

2.6. O visual e o verbal

A ruptura da transmissão oficial dá lugar, como vimos, a uma torrente de gravações amadoras feitas pela população romena que se depara com um vácuo de informações. É interessante, para a compreensão das sequências que dão continuidade ao discurso do ditador, que nos atenhamos aos significados desse vácuo e sobretudo aos sentidos que a reação a ele suscita, ou seja, buscar compreender como os gestos da população após a queda da transmissão, sobretudo o gesto de sair portando câmeras, estabelece ligações com uma forma de fazer a política na contemporaneidade que Farocki parece querer trazer para a discussão. Os vídeos amadores, para além da questão do enquadramento e do fora de campo, dizem respeito também a um fenômeno de multiplicação dos aparelhos produtores de imagens e a forma cada vez mais intensa como esse fenômeno passou a influenciar a maneira de organização da sociedade. Da época em que o filme foi feito até o momento em que essa dissertação está sendo escrita, esse fenômeno se intensificou e transformou-se, mas a seleção dos vídeos feita pelo diretor e o comportamento que neles podemos observar já é de certa forma material farto para a discussão de algumas questões fundamentais que tem surgido a respeito da relação entre política e representação nos dias de hoje. Interessa entender como a articulação desses vídeos na montagem do filme traz à tona esses tópicos, principalmente no que toca a questão dos instrumentos de controle do poder e as suas mudanças de paradigmas na atualidade.

José Luiz Aidar Prado, fazendo breve explanação dos processos que levam a essas mudanças de paradigmas, relata no artigo *Política da Imagem na Era da Convocação* (Prado, 2012, p. 169-171), como Foucault compreende nos séculos XVII e XVIII o momento em que técnicas cada vez mais específicas, centradas no corpo individual, alteram a face do poder a partir de um controle que passa a investir não mais na morte, mas na forma de viver. Dando continuidade ao pensamento, Aidar Prado vai situar os aparelhos de comunicação, dentro desse contexto da Biopolítica, num momento posteriori, que denomina Era das Convocações. Esse momento seria marcado por um controle que ultrapassa os espaços físicos fechados tais como a fábrica, a igreja ou a escola e se atrela aos seus dispositivos midiáticos e no seu poder de captura das formas de vida e de produção de receitas modalizadoras e mapas cognitivos. O artigo quer pensar como esses dispositivos produzem uma ideia de sucesso que distingue os consumidores entre os que contam e os que não contam, entre os visíveis e os invisíveis, ao modo do capitalismo globalizado, mas sua

ideia de um controle que é exercido através da produção de receitas de comportamento, a partir dos dispositivos midiáticos, é bastante útil para a compreensão de *Videogramas de uma Revolução*, sobretudo das sequências que ocupam a transição de *Ditadura* para *Revolução* e do filme em diante.

Não é possível deixar de notar que um sentimento de libertação toma conta dos vídeos que seguem mostrando o que acontece nas cidades da Romênia. Milhares de pessoas saem às ruas e fazem com que Ceaușescu fuja de helicóptero. A polícia tenta conter os manifestantes, mas pela primeira vez em muitos anos passam a acontecer reuniões cada vez mais frequentes de pessoas no espaço público lutando pela queda do partido, gesto antes proibido pelo regime. Diante do ineditismo da situação, de um novo rumo das forças da história, o que os vídeos mostram, para além da excitação, é uma atmosfera de confusão e incerteza. As câmeras parecem procurar pela construção de um sentido.

A ação dos manifestantes de filmar o que ocorre, por conta própria, pode ser relacionada ao fato de que durante todo o período que perdurou a ditadura comunista, a televisão romena foi para a população, o que Jacques Rancière, discutindo a Era das Convocações Biopolíticas chamou de *senso comum* (Rancière apud Prado, 2012, p. 173-175). A partir de uma reflexão sobre política e imagens, Rancière vai pensar a ideia de senso comum como uma comunidade de dados sensíveis, “coisas cuja visibilidade supostamente é partilhada por todos, modos de percepção dessas coisas e significações igualmente partilháveis que lhes são conferidas”. Nesse sentido, a televisão romena, como sistema privilegiado de informações, moldou um senso comum, seu dispositivo forjou maneiras comuns de perceber, de ser afetado e de atribuir sentido. É nesse contexto que uma nova forma de se pensar a política se faz necessária, e ela guarda ligação com uma nova crítica da imagem que pode ser útil para a compreensão das opções artísticas de Farocki em relação aos gestos dos manifestantes que filmam em *Videogramas de uma Revolução*.

Para o autor francês duas concepções sobre a crítica da imagem nos dias de hoje não teriam mais lugar como ferramenta efetiva de análise do mundo contemporâneo. A primeira é aquela que busca discernir o que seria uma imagem política de uma imagem não-política. Buscar opor uma imagem de tragédia intolerável ao prestígio das aparências, um gesto visto muitas vezes com o intuito inclusive de inculcar culpa nos espectadores, seria inútil. O problema para Rancière seria que mesmo o simples fato de olhar para as imagens que denunciam a realidade de um sistema, surge já como uma cumplicidade no interior desse sistema. A colagem de imagens que produzem choque teria deixado de funcionar como protesto político no momento em que se constitui um

único regime de exibição universal, esse sim intolerável. Nesse sentido a inserção das imagens feitas pelos manifestantes em *Videogramas de uma Revolução* não funciona como uma estratégia de montagem que cria uma oposição entre duas categorias de imagens no sentido de conscientizar o espectador dos horrores da ditadura comunista. A lógica é outra.

A segunda concepção diz respeito à noção das imagens como impostoras ou mentirosas no sentido de não representarem a realidade. Essa discussão nós aprofundamos ao analisar *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* no primeiro capítulo. Relembramos aqui que ela ganha visibilidade nas críticas que se fazem às fotografias dos campos de concentração e na relação entre fotografia e catástrofe, representação do irrepresentável. Aqui também *Videogramas*, tanto na apropriação das representações que fazem os revolucionários, como em relação à televisão e as imagens oficiais, parece seguir outro caminho que não o da crítica da imagem como idolatria.

Tanto para sair da crítica do espetáculo, que trata a imagem a partir da denúncia do embuste das aparências, quanto para ultrapassar uma crítica tradicional que considera que o sistema midiático nos submerge sob uma torrente de imagens tornando-nos insensíveis à realidade banalizada dos horrores, seria necessário compreender as imagens para além de sua identificação com a idolatria, com a passividade e a ignorância. Em *Videogramas de uma Revolução*, pensando em Rancière, a entrada em cena dos vídeos amadores não deve ser vista sob nenhum desses dois prismas, mas pode ser compreendida como um comentário dos diretores a respeito de uma nova aceção da política que se dá através da reconfiguração do *senso comum* pela alteração da correlação de forças entre os campos do visual e do verbal. Uma reflexão de Rancière pode ajudar a esclarecer:

“O que vemos nas telas são os rostos dos governantes, dos especialistas e dos jornalistas que comentam as imagens, que dizem o que elas nos mostram e o que sobre elas devemos pensar. Não vemos na tela demasiados corpos em sofrimento. Mas vemos, sim, demasiados corpos incapazes de nos devolver o olhar que lhes dirigimos, corpos que são o objeto de palavra sem terem eles mesmos direito à palavra. O sistema de informação não funciona pelo excesso de imagens, funciona selecionando os seres falantes e “raciocinantes” capazes de “descriptar” o fluxo de informações que diz respeito às multidões anônimas. A política própria dessas imagens consiste em ensinar-nos que não é qualquer um que é capaz de ver e de falar”

O que os vídeos amadores inseridos no filme nos mostram é justamente uma reação a um momento em que a explicação do visual, a inscrição presente nas imagens, os nomes que as

designam, criados pelos dispositivos que constituíam o universo de compreensão dos fatos para a população romena deixa de estar restrito a um grupo pequeno de pessoas. O momento de encontro entre uma nova configuração histórica que se prenuncia e um dispositivo defasado e deslegitimado que tende a reforçar a construção de um sentido conhecido para o visível. Eles são um comentário dos diretores no sentido de explorar um momento em que a política passa a ser a transformação da lógica dominante que segundo Rancière “faz do visual o quinhão das multidões e do verbal o privilégio de alguns” (Rancière, 2010, p.143).

Uma vez mais, Farocki volta a pensar a ideia da imagem pela chave da montagem. Tanto a montagem dos manifestantes que em gesto natural passam a editar e montar as suas próprias imagens com novas palavras, como a do próprio filme, que revela nesse momento o nascimento de uma nova política, que é a possibilidade de reorganizar o senso comum produzido pelos dispositivos, através de uma política de textos sincréticos onde as palavras não estão ao invés das imagens, mas são parte dela, ou seja, são fatores imprescindíveis de redistribuição dos elementos de representação: figuras que substituem uma imagem por outra, formas visuais por palavras ou palavras por formas visuais. E nisso “essas figuras redistribuem simultaneamente as relações entre o único e o múltiplo, entre o pequeno e o grande número. É nisto que elas são políticas, supondo que a política consiste antes de mais em mudar os lugares e o cálculo dos corpos” (Rancière, 2010, p. 43).

Pois bem, as sequências amadoras no filme de Farocki refletem essas questões de maneira certa de modo que o diretor inclui não somente imagens da revolução feitas pelas câmeras portáteis, mas, ainda mais importante, imagens do comportamento dos próprios câmeras sendo filmados por outros. Uma vez mais somos levados a pensar que interessa menos as imagens que eles produzem do que os sentidos envolvidos no gesto de produzi-las: a montagem de Farocki expõe uma nova conjuntura onde é possível visualizar um sentido para esse gesto, não como oposição entre realidade e aparência, visto que os manifestantes filmam e produzem imagens e representações permanentemente, mas como construção de uma nova concepção do real, que se dá pela reconfiguração do sensível a partir de outros dispositivos, em busca de uma nova comunidade de palavras e das coisas, das formas e das significações. A construção de uma nova realidade a partir de uma outra distribuição e explicação do visível. Um novo senso comum.

A primeira dessas cenas, logo após a sequência do discurso de Ceauçescu não deixa de ser emblemática. Ele sucede a última tentativa do filme de dar conta, através das imagens oficiais, de

tentar entender o que se passou durante o discurso e os motivos de sua interrupção. Nessa última tentativa vemos as imagens de uma terceira câmera, manejada por um fotógrafo profissional do semanário televisivo. Elas mostram pela primeira vez os distúrbios na multidão, a chegada dos revolucionários e a retomada momentânea da atenção pelo ditador, mas ainda assim narradora conclui: “A ordem foi restabelecida, ao menos por algum tempo. Essas imagens também não esclarecem a natureza do distúrbio, Ceaușescu prossegue com o discurso”. Então, finalmente, acontece que nos distanciamos da imagem oficial da continuação do discurso. O descolamento se dá através de um corte que faz Farocki da imagem oficial para a de uma câmera, que filma esse mesmo momento, mas na tela da televisão. A câmera retira o zoom da tela da televisão e se volta para a janela de casa, apontando a objetiva para as ruas onde manifestantes seguem a marcha de protesto. As palavras de Ceaușescu continuam ecoando ao fundo, mas já não explica o que estamos vendo. São palavras desconectadas, como as pronunciadas em seguida na transmissão de um noticiário romeno que ignora as manifestações. O efeito de metáfora da cena é límpido: a “câmera-olho” antes apontada para a TV, agora procura outro enquadramento.

A câmera se descola

Então, mais uma vez, o filme joga com a reconfiguração do sensível. Um novo letreiro anuncia: *Uma câmera analisa a situação*.

O mesmo cinegrafista que apontou sua câmera para a rua vai até a cobertura de um prédio para ter uma visão da praça da universidade onde milhares de pessoas pedem eleições livres. Ele filma até de noite e as imagens ficam escuras. A narradora comenta: “Como era noite, o cinegrafista

quis reforçar as imagens com palavras” e o cinegrafista inicia a descrição: “Na imagem, o muro da universidade, com velas acesas”, há um tiroteio que mal pode ser visto e o cinegrafista continua: “Olha só! Olha o que aquele tanque está fazendo”, o tanque do exército aparece queimado e escutamos um uivo tanto do cinegrafista como da multidão apoiando o gesto. O cinegrafista então conclui: “Para o diabo com esse seu tanque, porco!”. Há um efeito cômico se a frase é sobreposta ao comentário anterior da narradora: as palavras que explicam as imagens definitivamente não são as mesmas do regime comunista.

Adiante, com as ruas já tomadas, há um pequeno capítulo denominado *As Câmeras saem às Ruas*. Há uma multiplicação de pontos de vista da revolução em ebulição. Enquanto ocupam a praça do comitê central, Ceaușescu tenta escapar escondido, sem chamar atenção pelo telhado, onde um helicóptero o aguarda. Apesar da intenção de ser discreto, centenas de câmeras captam o momento e a população grita: “Eles estão ali! Eles estão ali!”. Farocki não se contenta e exhibe um *close-up* (feito por um manifestante, não pelo diretor) que permite identificar Nicolae e Helena Ceaușescu. Depois mais um letreiro reforça a ideia: “Cada vez mais câmeras” e assistimos a mesma cena da partida do helicóptero de um ponto de vista diferente, com mais detalhes. Um momento destinado a não ser filmado, recebe um *close-up* e diversos planos: as imagens que recebem novas palavras, também, definitivamente, não são mais as do antigo regime.

2.7. O ator e o espectador

Uma abordagem da política que pensa a relação entre o visual e o verbal como reconfiguração do sensível acaba por lançar uma série de inquietações que também fazem parte de *Videogramas de uma Revolução*. Ela pressupõe uma ligação complexa entre representação e política, realidade e imagem que o filme está sempre a abordar e inquirir. Uma ligação que passa a incluir nas equações políticas a variável das representações não como farsa, mas como fonte de significados importantes que provoca efeito de difícil leitura nas ações e práticas sociais. É interessante, nesse sentido, os comentários de Farocki sobre a fase de pesquisa do filme. No momento em que travou contato com as primeiras notícias sobre o que acontecia na Romênia, o diretor leu uma conclusão do filósofo Jean Baudrillard em que dizia que não havia acontecido revolução alguma no país, mas que no máximo houvera uma falsa revolução televisiva. (Farocki,

2010, p. 76-77). Farocki prosseguiu na pesquisa e em 1991 viajou até o leste europeu para começar a coletar as imagens que fariam parte do filme. Ele acessou centenas de horas de material filmado e escreveu em suas notas autobiográficas que parecia, nesse momento, absurdo falar em revolução televisiva diante da imagem de milhares de pessoas nas ruas, juntas, para derrubar o regime.

Vilém Flusser, filósofo crítico da imagem e da fotografia, atesta que a Revolução Romena marca um ponto de virada na História, na medida em que é a primeira grande revolução que não se encaixa mais nas categorias políticas que marcaram o século XX. O seu caráter específico, o que marca o seu ineditismo, seria o fato de ela ser o primeiro grande exemplo do impacto dos aparelhos produtores de imagens técnicas na cultura humana, um acontecimento que seria a demonstração empírica de uma nova situação em que a presença incessante de imagens e a possibilidade cada vez mais fácil de produzi-las altera a relação do homem com o mundo e onde a mediação passa progressivamente a se tornar realidade concreta. (Flusser, 1990). A transformação política radical nesse contexto, ele continua o pensamento, é que a imagem teria transformado o mundo numa cena onde o próprio mundo é apenas um pretexto, e, mais importante, onde o caminho da informação, ao contrário do que Farocki parece interessado em mostrar até mais ou menos metade do seu filme, funciona do espaço privado para o privado: aquele que quiser ser informado, deve permanecer em casa.

Essas discordâncias são fundamentais para pensar a questão do que preferimos chamar anteriormente de oscilação, emaranhamento e dança entre imagem e ação: apesar de influenciado em determinada medida pelas reflexões desses autores, Farocki, na compreensão dessa pesquisa, faz de *Videogramas de uma Revolução* um filme onde elas não estão de maneira óbvia sendo defendidas ou explicadas, mas postas em debate. Isso não significa, claro está, que o filme não compreenda se tratar de uma nova situação e de um novo jogo de forças que desestabiliza a divisão clara entre consciência política e consciência da informação, mas o faz na chave mesmo dessa desestabilização e incerteza, ciente de que daí em diante é cada vez mais decisivo que se criem novas formas de compreensão desse cenário nebuloso.

A penetração das imagens televisuais e transmissões nos eventos históricos, que assistimos no filme, retratam segundo Baudrillard o que seria a morte do real nas mãos do virtual, a destruição tanto de um referencial histórico como de uma ativa, livre e consciente subjetividade política. Ele opõe o que chama de “liberação do homem” à “liberação da imagem”, sua total mobilidade, sua total desconexão e projeção no espaço da virtualidade e simulação (Baudrillard apud Young, 2004,

p. 247). Por trás desse argumento, sustenta-se também um modelo iluminista de subjetividade e categorização política que mencionamos ainda a pouco não compreender a revolução romena nos moldes dos grandes eventos históricos do século XX até a segunda grande guerra. Ação política, para Baudrillard, requereria um agente livre e consciente que conseguisse conhecer e controlar a imagem que o representa no mundo. Uma vez que a imagem excede seu alcance e está livre para ser transmitida e repetida ao redor do globo, política e responsabilidade são para o filósofo, impossíveis. Para Baudrillard, uma vez que o sujeito não consegue mais se apropriar das imagens de sua vida, a consciência histórica desaparece.

No filme, as conclusões são menos certas de si. As imagens constituem nós de incerteza e oscilam entre o falso e o verdadeiro, a revolução e o golpe. Acima de tudo, elas oscilam entre o controle e a falta dele no que tange o destino e o propósito das imagens. Ainda assim, Farocki não oferece conclusões fáceis. Em vez disso, explora o que a confusão em tempo real entre ato e símbolo significa para a política. Ele se recusa à oposição simples entre imagem libertada e homem libertado, para investigar de que forma essas imagens condicionam hoje os movimentos políticos. Nesse sentido, *Videogramas* não decreta o fim da política, mas expõe uma nova dialética entre a virtualização dos eventos e a luta histórica.

No cerne dessa discussão, no filme, reside a confusão entre o ator político e o espectador. Não à toa, ele se inicia com uma cena que é a própria exposição crua desse cisma. Um vídeo amador registra uma mulher que sofre de algo, grita, chora e se queixa enquanto um grupo de pessoas a carregam para um leito onde ela deve descansar e esperar pela enfermeira para aplicar a injeção. Em meio a dor ela avista o cinegrafista, se acalma e anuncia que deseja dizer uma coisa. As pessoas em volta perguntam: “Para o pessoal que filma?”. A mulher consente, e complementa: “Quero que transmitam minha mensagem”, no que então alguém responde: “Fale, isso vai passar na televisão”. Talvez ainda desconfiada, ela pergunta: “Vão gravar o som e as imagens?”. Somente quando tem certeza de que terá seu depoimento gravado ela se apresenta como Rodica Marcau e descreve como foi atacada pela polícia secreta. Uma testemunha que sobreviveu para contar sobre as prisões, torturas e tiroteios dos últimos dias. Depois da descrição e do pedido de prisão para o ditador, ela dá eco aos gritos daqueles que protestam e exige liberdade, pão e felicidade para todos. Por fim, ela declara solidariedade para com os outros que estão lutando ao seu lado: “Lembrem-se dos mortos e continuem a Revolução!”.

Rodica Marceau e o pedido para a câmera

Notemos que quando o diretor decide abrir o seu filme com uma convocação a todos os que estão assistindo para que permaneçam lutando, para que se lembrem dos mortos e não esqueçam de que é necessário lutar por liberdade, pão e felicidade coletiva, ele acaba por expor essa contradição fundamental entre ator e espectador. O apelo da mulher problematiza o ideal de prática revolucionária como aquela capaz de unificar uma consciência antes alienada com a ação e a prática política. Rodica coloca o espectador no lugar do revolucionário, mas não deixa com isso de colocar o revolucionário no lugar do espectador. Como pode alguém estar sendo convocado a sair às ruas para transformar a história e ao mesmo tempo ter o seu olhar solicitado para que veja o sofrimento infringido pelas injustiças que ele deve combater? A experiência revolucionária é decapitada entre imagem e carne, ela não é mais uma experiência unicamente física, mas passa a ser mediada pela técnica. Não escapa, porém, que o seu principal apelo, para que Ceaușescu seja preso e morto, acaba sendo conquistado de fato. *Videogramas de uma Revolução* termina, em termos cronológicos, com a morte do ditador, o que de certa forma contribui para embaralhar noções mais extremadas a respeito do caráter televisivo da revolução. Mais que o lamento de Baudrillard de que a imagem resulta em indiferença e apatia, o filme e a cena inicial como sua enunciadora exploram a dificuldade de posicionar um sujeito que não é mais nem um espectador passivo nem um ativo

revolucionário. A abolição de fronteiras claras entre imagem e evento faz dos que assistem ao vídeo, tanto no filme como no original, testemunhas para as quais a ação nunca está garantida.

2.8. Encruzilhada

Talvez o momento do filme em que essas questões a respeito das fronteiras permeáveis entre representação e política se apresentem de maneira mais clara seja o que é precedido por um letreiro preto com a palavra *Encruzilhada*.

O capítulo e as sequências que se seguem ao letreiro apresentam no filme o momento da revolução que mais chamou a atenção dos pensadores da comunicação que se debruçaram sobre os eventos na Romênia: a tomada dos revolucionários do canal de televisão oficial do país. Foi a partir daí que muitos enxergaram e disseram que a revolução não era política, mas, na lógica Flusseriana da comunicação do espaço privado para o espaço privado, uma revolução da informação. Na sua análise, Jean Baudrillard escreveu:

“O momento em que o estúdio se tornou o ponto focal da revolução (...) todo mundo correu para lá para aparecer na tela a qualquer preço ou correu para as ruas para ser pego pelas câmeras (...). A rua inteira se tornou uma extensão do estúdio, isto é, uma extensão do não-lugar do evento ou do lugar virtual do evento. A rua por si só se tornou um lugar virtual. Como lidar com essa situação paradoxal? Quando toda informação vem da televisão, como pode milhares de espectadores estarem ao mesmo tempo na frente da tela e nos lugares de ação?” (Baudrillard, 1993, p. 64).

A forma com que o filme apresenta essa decisão é interessante para compreendermos sua visão dialética das relações e um apontamento das diferenças e semelhanças que temos comentado entre ele e certa visão presente na frase acima.

Depois que há uma multiplicação dos pontos de vista e certo otimismo no que se refere a uma reconfiguração do sensível, conforme passamos a observar os acontecimentos a partir das câmeras amadoras que tomam conta das ruas e a partir do momento em que as manifestações adquirem dimensão tal que mudanças estruturais parecem se anunciar como um horizonte possível, Farocki insere no filme um registro da televisão oficial em que um repórter conhecido explica a situação do país e o que vem acontecendo nas últimas horas. A inserção do trecho tem sentido

interessante no filme. A lógica da explicação segue um padrão mais ou menos conhecido dos regimes de partido único. O repórter justifica a confusão a partir de uma divergência política interna e uma suposta traição do ministro de defesa em conluio com “os detratores da pátria e círculo imperialistas” que teriam organizado as agitações e ocultado os crimes em Temesvar. Imediatamente Farocki corta a transmissão e insere o letreiro com a palavra *Encruzilhada* que comentamos. Depois dele, observamos a imagem da multidão que confronta a Securitate pedindo liberdade. A guarda recua e foge. Pela mesma câmera que filma esses eventos podemos observar que a multidão está em frente de duas ruas que se separam numa bifurcação. A narradora explica que uma delas leva ao Comitê Central e a outra ao estúdio de televisão. Nesse instante entendemos o letreiro.

Pois bem, a ideia de encruzilhada leva a pensar na obrigatoriedade de uma escolha, na tomada de decisão definitiva que levará a caminhos bem diferentes onde poderá se encontrar o sucesso ou a perdição. Tudo isso está colocado no filme de maneira sutil. A sequência que antecede a bifurcação, com o repórter especial, exhibe uma faceta que recupera o que vínhamos comentando sobre a configuração do sensível. É uma cena que de certa forma traz para o momento de decisão diante da encruzilhada uma nova ameaça: a possibilidade que os eventos sejam compreendidos pelo antigo senso comum e a mesma forma de justificativa que prevaleceu nas últimas décadas. Assim, o grito de liberdade que sucede a transmissão é um grito que se reparte na encruzilhada, para ecoar tanto nos estúdios de TV como no Comitê Central. Aonde deve se fazer a política?

No entanto, a essa pergunta, colocada aqui com cores dramáticas, os diretores concebem uma resposta traduzida por uma montagem que escapa à possibilidade de dicotomia levantada propositalmente por eles. Os manifestantes seguem pelos dois caminhos e *Videogramas de uma Revolução* mostrará os dois, não a partir de uma lógica excludente, mas com as suas respectivas reflexões e principalmente conexões: em seguida o filme inicia um capítulo que se chamará *No comitê central* e um pouco mais adiante *Na emissora*, mas em todos os momentos está a apontar suas intersecções e influências mútuas. Quando a emissora e o Comitê Central são tomados, assistimos, por exemplo, um passeio de carro pela capital Bucareste. Os motoristas ligam o rádio para saber o que está acontecendo enquanto observam eles mesmos a população romena. Os acontecimentos vistos ganham camadas de significado conforme o radialista clama por pena de morte para a família de Ceauçescu.

Da mesma forma, em outra cena mais adiante, enquanto tomam decisões políticas no Comitê Central, assistimos os novos líderes trabalhando para a captura do ditador e dos seus principais assessores. Farocki mais uma vez se utiliza do recurso de abrir uma janela menor com a tela e nesta tela coloca o que está se passando, concomitantemente, na transmissão da televisão romena agora dominada pelos revolucionários. Vemos que ali eles já capturaram um funcionário importante do regime e que farão uma transmissão em que ele assume que Ceaușescu está preso. Mesmo os novos políticos no Comitê precisam ligar a TV para ter conhecimento desse fato. É a política que extrapola o espaço antes exclusivo do Comitê. Ao mesmo tempo, a mera transmissão e a afirmação de vitória na tela não asseguram que a política e as lutas nas ruas estejam encerradas. Os políticos assistem a essa transmissão enquanto sons de tiros ainda são escutados nas ruas em frente ao prédio onde estão. Em seguida os funcionários fazem uma transmissão em que pedem ao exército que proteja o seu prédio para garantir essa instituição tão importante para a democracia: a televisão, assim, não se dissocia do poder e da luta pelo seu controle. O filme mostra os generais fazendo ligações para exigir tropas que possam dar conta de proteger o estúdio.

Essas questões fazem parte das interrogações do filme que não as resolve, mas expõe sua tensão. Não se trata somente de dizer que surgem dois polos de poder independentes: a representação simbolizada pela televisão e novos vídeos amadores e o poder simbolizado pelo Comitê Central, mas de expor, como dissemos, de que forma o comportamento dos homens são afetados pela influência de um no outro. Esse comportamento se tenciona cada vez mais conforme o filme avança e investiga a natureza da relação entre representação e ditadura, trazendo sobretudo, como vimos, reflexões sobre a noção de montagem, do fora de quadro e da cisão cinzenta que se coloca entre espectador e revolucionário em um momento de transformação política e levante popular na contemporaneidade.

Questões que predominam em *Ditadura e Revolução*, para então desencadear, na parte final do filme, em uma outra reflexão sobre a natureza da representação e do poder em uma acepção ao mesmo tempo mais geral e mais específica. Específica porque entendemos que a partir de determinado momento o filme busca discutir questões que são particulares não mais à ditadura, onde o controle sobre a imagem e narrativa projetada são mais óbvias, mas à democracia. Mas é justamente por desvincular essa crítica do olhar apenas dos regimes de controle mais explícitos, trazendo a sua crítica para a democracia, que falamos que *Videogramas de uma Revolução* passa então a se constituir como um filme que estende sua reflexão à relação da imagem e do poder num

sentido maior e mais amplo, que revela a necessidade inerente ao exercício de controle, em qualquer regime, por uma imagem que ele possa dominar.²³

2.9. Reenquadramento

A transição gradual que o filme aponta entre *Revolução* e *Democracia* e a extensão da sua crítica começam a se dar justamente no momento em que a encruzilhada se anuncia com as suas duas opções. O filme, a partir desse instante, expõe um mesmo sentido de movimento que se aplicará nesses dois espaços centrais no filme, a saber, o movimento de delineamento democrático e a sua definição de poderes. Pois ao não restringir a exposição de avanço do projeto democrático unicamente ao seu processo tido como mais habitual e associado aos espaços de poder mais tradicionais como o Comitê Central, o filme já atesta que a partir dos acontecimentos na Romênia não é mais possível analisar a democracia e as suas contradições pelas mesmas categorias políticas aplicadas aos eventos históricos que a precedem. A novidade é que a conquista da emissora e as decisões subsequentes que lá são tomadas contém significados importantes sobre a natureza do novo regime e dos regimes democráticos em geral.

Mais uma vez a maneira com que o filme é montado funciona como comentário potente do processo político e representativo em marcha. A partir da fuga de Ceaușescu, predominam na edição as imagens amadoras, mas aos poucos, a proliferação das câmeras e a invasão do que chamamos de fora de quadro dão lugar às novas imagens oficiais. Há um movimento de reenquadramento que o filme expõe num primeiro momento de forma inversa ao que fez com o enquadramento do discurso do ditador. Lá, somos introduzidos primeiramente pela imagem oficial e gradativamente reconhecemos, através do raciocínio do filme, a presença da montagem na cerimônia da ditadura; aqui, passamos de uma confusão inicial, de quadros instáveis em que revolucionários aparecem de costas para a tela, para a primeira grande transmissão nacional dos novos poderes, onde há um esforço de correção dos apresentadores para se encaixar nos padrões de transmissão das televisões internacionais.

²³ Farocki: “Nunca pensei que um filme sobre uma revolução cairia no meu colo. Ainda mais um filme sobre uma revolução que não iria estabelecer, mas abolir o socialismo” (2010, p. 77). Os escritos do diretor em *Trailers Escritos* e entrevistas demonstram uma preocupação com a questão da democracia liberal e o senso de fim da história que *Videogramas de uma Revolução* critica.

Nesse sentido, a chegada dos manifestantes à televisão é exibida no filme de maneira sintomática. Ela aparece a partir das filmagens de dois homens que conseguiram roubar câmeras do setor de manutenção. É a primeira menção à apropriação dos meios para construir uma imagem diferente da imagem oficial. Dado curioso mencionado pela narradora visto que em instantes essas mesmas imagens não farão mais parte do enquadramento dado e das imagens selecionadas pela nova televisão. Os meios voltarão a ser os mesmos e é isso o que esses homens com as câmeras estão filmando sem saber, a apropriação do antigo regime de representação e a exclusão gradual das imagens que eles estão fazendo na circulação das informações. Pelo menos exclusão no que se refere à nova televisão romena, porque Farocki, consciente do valor dessas gravações e das seguintes em que esse mesmo homem com câmera testemunha a negociação pela tomada dos estúdios dentro da própria TV, as insere no seu filme com um propósito claro que se enunciará em seguida.

Alguns dos manifestantes discutem com os oficiais e diretores que tomam conta do estúdio e um deles, dentro do elevador se faz passar por coronel para reivindicar que somente com a posse da televisão o país se acalmará e poderá prosseguir em paz e com dignidade. Há, desde aí, detalhes que não podem ser ignorados. Até esse momento no filme, o anonimato dos manifestantes é via de regra. Tais como se multiplicam as imagens amadoras, trazendo pontos de vista diversos da fuga de Ceaușescu ou de outro evento qualquer, se multiplicam as reivindicações e as pessoas nas ruas sempre sem nome. Mas aqui, o diretor opta por selecionar um homem em especial e destacá-lo. Ainda que não o nomeie, o que acreditamos que possa ter ocorrido por falta de dados concretos de quem era essa pessoa, Farocki reserva um letreiro para ele em que escreve *O homem do elevador*. Por que o filme resolve destacar esse indivíduo? Há aí uma primeira indicação, de muitas que o filme trará, sobre a questão da representatividade. De *Democracia* em diante, o que testemunhamos é um processo de afunilamento inerente mesmo à consolidação de poder, atestando a ideia de que um novo poder em breve consolidado pressupõe uma nova representatividade. Pressupõe uma imagem também consolidada. Esse poder, afunilado, passará em breve a deter a possibilidade de escolha de quem será nomeado e quem se manterá no anonimato, do que permanecerá no visual, quinhão das multidões ou no verbal, reconhecido por um sentido que organiza o mesmo visual. O “Homem do Elevador” é a primeira referência a esse processo. Não por acaso ele é o protagonista de uma situação que dá força e significado às imagens amadoras que o filmam. Ele negocia baterias para as câmeras de estúdio e se mantém ao lado do antigo diretor de TV, que é segurado e mantido

pelos homens como um prisioneiro de guerra. As frases que pronuncia são também significativas, ele fala “camaradas, viemos aqui para salvar essa instituição tão importante para o país. Vamos salvar a honra da Romênia”, entretanto, um pouco mais adiante adiciona “mas por favor, de maneira tranquila e disciplinada”. Em pouco tempo esse homem já está dando ordens. Ele assume a liderança e busca organizar as próximas ações. Em determinado momento parece estar dirigindo sua fala para a própria câmera. Mas o momento decisivo que marca a sequência e seus significados acontece quando o antigo diretor de TV o chama para uma reunião privada em uma sala. Nesse momento o cinegrafista, o mesmo de antes, segue o grupo, mas é impedido de entrar para gravar a reunião. O “Homem do Elevador” até faz menção de convidá-lo, mas outros negam o acesso. A câmera é obrigada a manter-se do lado de fora, o que é relevante quando recuperamos a discussão da primeira cena do filme depois do prólogo e do comentário da narradora naquela ocasião sobre a questão da distância do evento e da câmera. No contexto, os manifestantes incipientes estão tanto fora do enquadramento do regime oficial da Romênia como das câmeras amadoras que ainda temem sair às ruas. Aqui, afastada da reunião, os eventos voltam a escapar do registro. A narradora comenta:

“O que tinha para ser discutido sem a presença da câmera? O antigo diretor atesta que ele queria discutir detalhes técnicos com a sua visita. A visita atesta que o diretor lhe disse para não se intrometer e que as cartas estavam marcadas e o jogo já decidido. A câmera permanece no elevador”

O que faz Farocki uma vez mais é transformar o fora de quadro no próprio enquadramento, se utilizando das imagens de arquivo para tal. Aqui, as imagens feitas pela população romena com suas próprias câmeras voltam a ser o fora de quadro, o distanciado dos eventos. Por um momento, no vácuo de imagens que a queda de um poder deixou em aberto, essas imagens passaram a ocupar um espaço de destaque e o próprio filme passa a contar a sua história através delas. Agora, elas continuam a parecer no filme, mas para contar a história de sua exclusão, de seu não pertencimento no processo de reenquadramento democrático: não é por acaso que essa decisão seja seguida por uma cena em que o “Homem do Elevador” volta a encontrar a câmera e desce o elevador na sua presença. Ele dá duas instruções de como ela deve funcionar e sobre os detalhes técnicos dos filtros de luz a serem usados nos próximos minutos. Os dois saem para a rua e encontram uma multidão.

Uma pessoa prepara um palanque e um jogo de microfones e o “Homem do Elevador” os utiliza para falar ao povo. Ele acena, sorri e pede silêncio. A multidão responde feliz à sua presença gritando as palavras “a verdade” sucessivamente. O “Homem do Elevador” manda beijos a todos e nesse momento sua postura lembra a de um político como os que os regimes democráticos se acostumaram a ver em suas campanhas pela conquista de multidões que se assemelham elas mesmas às grandes plateias de shows musicais. Farocki corta e a cena seguinte é a primeira transmissão oficial na televisão dos revolucionários decidindo o que farão e como exibirão suas decisões: é significativo que essa sequência venha logo depois de um momento em que a câmera do cinegrafista foi privada de ter acesso ao que se passava dentro da sala. Diante dos gritos da multidão pela verdade, constatamos que essa, a verdade, não será apreendida em sua totalidade, mas exibida ao público a partir de uma pré-seleção, de um recorte, de um enquadramento.

O “Homem do Elevador” discursa para a multidão

Os sentidos desse processo interessam Farocki da mesma forma que interessa o processo ocorrendo no antigo Comitê central para eleger os nomes que serão dispostos ao povo nas próximas eleições. Não só há o mesmo interesse nos dois caminhos, o da TV como o do Comitê Central, como o filme aponta a mais do que relação desses processos, sua coincidência. Da mesma forma como nos estúdios as questões de força e autoridade passam a delimitar as representações e seu modo de procedimento, somos levados a assistir como a disputa entre lideranças, que se passa nos espaços e seções das antigas instituições sedes do poder ditatorial na Romênia são delimitadas pelos aspectos imagéticos e as questões de representação: despontam dois nomes na liderança política da nova conjuntura, Ion Iliescu²⁴ e Dumitru Mazilu. Na confusão do momento a narradora aponta como as câmeras, entre as dezenas de pessoas transitando nos corredores e salas do Comitê, busca enquadrar os dois. Alguns minutos depois a mesma narradora explica que por falhas técnicas, o momento em que Iliescu fez o seu discurso no balcão onde antes esteve Nicolae Ceaușescu, não foi transmitido para a televisão. Por motivos que o filme não esclarece e que faz parecer ser fruto do acaso, os eventos que se passam no Comitê só voltam a ser transmitidos no momento em que Mazilu discursa. Uma vez mais discursa Iliescu e uma vez mais falha a transmissão. Dessa vez Farocki nos mostra o que viram os espectadores em suas casas no momento dessa falha: as imagens sofrem com ruídos e faixas cinzas que cortam o rosto do novo líder e o som de seu discurso é cortado por barulhos estranhos que impedem que o escutemos. O filme sustenta essas imagens tempo suficiente para que possamos constatar que essa, a falha na representação, longe de ser insignificante, pode ser a partir de agora um fator de grande influência no decorrer dos fatos políticos romenos. De maneira parecida o documentário inglês *Muito além do Cidadão Kane*, lançado um ano depois de *Videogramas de uma Revolução*, em 1993, exhibe como a edição da transmissão de um debate político ocorrido no Brasil em 1989 entre os candidatos Luís Inácio Lula da Silva e Fernando Collor acabou decidindo o resultado final das eleições em favor do último. Ambos os países, Romênia e Brasil, são retratados nos dois documentários em um tempo de pós-ditadura e construção democrática onde fica claro que, daí em diante, é irrelevante considerar uma disputa no seio da democracia unicamente sob o aspecto das qualidades dos candidatos. É necessário atentar, tanto quanto, para a transmissão de suas imagens.²⁵

²⁴ Ion Iliescu ganhou as primeiras eleições democráticas na Romênia após a queda de Nicolae Ceaușescu.

²⁵ *Muito além do Cidadão Kane* teve sua exibição proibida no Brasil, mas está disponível na internet.

2.10. A transmissão ao vivo e o historicismo

A questão de um reenquadramento que se opera a partir da redemocratização do país nos leva de volta à Rodica Marcau. Quando nos debruçamos sobre essa cena inicial em que ela se lamenta em frente às câmeras e faz a sua convocação àqueles que assistem, comentamos da contradição que ela lança ao sujeito revolucionário, dividido entre imagem e ação e como essa situação marca um novo paradigma para a compreensão da política na era das imagens técnicas.

Pois essa cena pode também ser vista a partir da perspectiva de uma outra contradição que ajuda a pensar na construção de *Videogramas de uma Revolução* em geral e está associada a uma concepção de cinema para Farocki que se faz presente no momento em que ele pensa, filme e monta os seus filmes. Essa contradição, calculada pelo diretor, diz respeito ao próprio intervalo de tempo que separa o momento trágico de gravação da cena inicial, do momento, posterior à revolução, em que o filme foi lançado. Perguntamo-nos então qual o sentido da inserção dessa convocação por Farocki. Podemos, por exemplo, assumir que a cena não se trata de um panfleto político destinado a espalhar a notícia do caso de Rodica, uma vez que ele está acabado. Esse intervalo de tempo, então, dá à mensagem a aparência, claramente, de um anacronismo. Qual é, nesse sentido, o propósito dessa mensagem? O que poderia um chamado pela revolução democrática na aurora de um regime estalinista ter a ver com a política na era da globalização? Poderíamos dizer que, desde que a democracia foi instaurada, tanto na Romênia, como nos Estados Unidos, Brasil, Europa e outros, um chamado dos tempos da guerra fria em um país do leste europeu instaura um anacronismo no sentido da pura distância, da não relação com um passado a ser esquecido, aquela mulher não pode estar falando com a gente. *Ainda assim, a imagem permanece.*

Sua permanência é justamente um questionamento do impacto que as imagens podem ter anos depois, para além da situação em que foram veiculadas. Elas são um comentário sobre as possibilidades de montagem inerentes ao novo contexto de reprodutibilidade técnica e, portanto, das possibilidades do cinema na sua relação com a história e o arquivo. Assim, o caráter amplo e indefinido das demandas veiculadas no vídeo – pão, liberdade e felicidade – não estão aí por acaso, mas na sua amplitude e atemporalidade passam o recado também de uma convocação que ultrapassa o contexto histórico específico de gravação para recuperarem uma mensagem de resistência que encontra eco no presente. Assim podemos dizer que Farocki faz do cinema, a partir da apropriação de documentos históricos, um espaço capaz de recuperar ainda o potencial de

resistência dessa imagem à narrativa dos vencedores. Essa ideia não se restringe à primeira cena, mas ao mecanismo típico do diretor de jogar com os arquivos em seu filme, fazendo, como diz Walter Benjamin tanto ressoar o “caráter de barbárie nos documentos de cultura” no discurso de Ceauçescu, como trazendo uma imagem “tal como ela relampejou num momento de perigo” (Benjamin, 2004, p. 56), na cena inicial.

É aí que o reenquadramento democrático que assistimos, com a sua problemática da representatividade, volta à tona: como teorizou Claude Lefort (apud Young, 2004, p.250)²⁶ a invenção da democracia é uma transformação simbólica na ordem política cuja força deriva precisamente de sua não determinação, da capacidade e possibilidade de contestar o caráter das suas instituições a fim de aperfeiçoá-las. Da mesma forma, Etienne Balibar (apud Young, 2004, p. 250)²⁷ argumentou que a equação democrática entre homem e cidadão, no que se refere à igualdade, liberdade e direitos, permite uma indeterminação ou uma hiperbólica universalidade que excede os referenciais particulares: o significado prático ou os efeitos da demanda por liberdade e felicidade nunca são completamente instituídos. A cena inicial volta então como um potencial do passado que persiste, uma demanda infinita que faz do seu anacronismo uma força que disturba as fronteiras do presente e de sua política. O testemunho divide aquele que o assiste entre passado e futuro, entre lembrar e nomear os mortos, como diz Rodica, e seguir com a revolução. A mensagem do passado não apenas chega ao presente, ela o divide e questiona. O vídeo especificamente e de maneira geral o gesto de recuperação do potencial de um documento como esse, diante das possibilidades reais da democracia faz, no final das contas, uma crítica das suas atuais fronteiras, sejam elas a limitação da representatividade eleitoral ou a influência cada vez maior exercida pelos mercados neoliberais no seu proceder. A estrutura temporal heterogênea de seus videogramas, permite a Farocki evocar uma democracia do futuro: tanto então, como agora, é necessário nomear os mortos, prover pão e felicidade e seguir a revolução.

A oposição entre vídeos amadores e televisão em *Videogramas de uma Revolução* não é, então, somente uma espécie de metáfora da oposição entre povo e poder pela oposição entre o que seria uma linguagem anárquica e espontânea de uma linguagem oficial e calculada. Se a função da

²⁶ Lefort, Claude. *The Question of Democracy*. In: Democracy and Political Theory. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, p.16.

²⁷ Balibar, Etienne. *Right of Man and Rights of Citizen: The Modern Dialectic of Equality and Freedom*. In: Masses, Classes, Ideas. New York: Routledge, 1994, p. 49-50.

televisão é mover imagens em uma potencial transmissão ininterrupta, *ad aeternum*, a gravação em vídeo, ao contrário, carrega em si a possibilidade da pausa, do atraso, da fragmentação, do armazenamento em arquivo e da repetição do que na televisão ao vivo se apresenta como um irreversível fluxo de tempo. O cinema de Harun Farocki se constrói nessa possibilidade. O reenquadramento democrático romeno, como o chamamos, em breve ganhará a imagem da transmissão 24 horas por dia, 7 dias por semana. Ele é confrontado pelo gesto que permite levar as suas gravações para além do espaço do estúdio e do fluxo saturado dos sistemas multicanais que daí em diante caracterizam a televisão no capitalismo tardio. O filme submete esse imediatismo à outros julgamentos, repetindo um mesmo evento transmitido de múltiplos pontos de vista e muitas vezes voltando a reproduzi-lo com uma nova narração ou análise.

Os vídeos, ao serem colocados ao lado do fluxo da televisão nesse processo de volta à democracia funcionam como uma espécie de “notícia velha”. Em dois sentidos. O primeiro, literal, uma vez que esses documentos são formados de material que os diretores puderam usar porque não eram mais aproveitáveis na lógica da urgência e da novidade que os canais precisam veicular a todo instante para gerar a experiência estimulante do “ao vivo”. Trabalhando com a volta do passado, o filme afeta a relação com a história que a televisão do real constrói, uma relação de esquecimento. O segundo sentido, portanto, diz respeito à “notícia velha” de acordo com um historicismo neoliberal que, referindo-se ou não à 1989 como o triunfo do capitalismo, ainda usa o presente como justificativa para restringir o imaginário da democracia ao seu modelo ocidental de eleição e atestar a inevitabilidade da globalização corporativista e autocontrole dos mercados. A operação de resgate do arquivo recusa essa perspectiva obtusa e encara a história como um evento aberto ao incerto, à mudança e à possibilidade. O filme reabre a história ao seu potencial messiânico, no sentido que Derrida descreveu, aquele “momento irreduzível de abertura histórica do futuro que é sempre revolucionário” (apud Young, 2004, p. 253).

A forma com que os eventos são exibidos em *Videogramas de uma Revolução* exhibe um processo em que emergem, concomitantemente, a institucionalização da democracia e o seu par, a luta por sua ampliação. A instabilidade engendrada pela declaração da identidade entre homem e cidadão, entre os direitos do homem e do cidadão, resultam na oscilação entre política de insurreição e política de constituição. Os momentos revolucionários se dão sempre contra um poder que se consolida. O filme mostra como esse conflito traduz-se em imagem e na sua relação com a representação da história: a recuperação dos arquivos em conflito com a concepção historicista da

transmissão ao vivo ou a multiplicação dos pontos de vista em conflito com a hegemonia de representação do poder. Uma vez que a democracia funciona somente porque seus resultados não estão pré-determinados, a expansão de igualdade e liberdade sob as condições desse compromisso se tornam uma questão de hegemonia. Se os videogramas transmitem imagens de um imaginário democrático revolucionário, eles também deixam claro que a expansão prática desse imaginário vem somente com o custo de lutas políticas no terreno incerto da representação.

2.11. Encenação e Montagem

A população e o estado entram em contradição e suas resoluções operam através da insurreição de um e da busca pela consolidação do outro. A consolidação se expressa também na luta por uma oficialidade e hegemonia de representação que está sempre abalada pelo próprio caráter instável da representação na era da reprodutibilidade técnica. O que está por trás dessa discussão é a questão da montagem, que perpassa todo o filme. *O que se coloca no gesto do diretor de trazer os documentos e lhes conferir novos significados, ou melhor, fazer com que o seu público passe a ver outros significados a partir de uma nova disposição e estrutura, é a ideia de que a imagem em geral, aparece somente quando mobilizada por uma montagem.* Farocki e Ujica aplicam esse raciocínio aos discursos ensaiados, à declaração de generais e novos líderes, mas também, como vimos, à própria ideia de transmissão ao vivo dos noticiários. Os videogramas que recebemos não podem ser vistos como um registro objetivo do passado e das suas circunstâncias, mas sempre como uma convocação, uma forma de agir no presente e no futuro. A imagem requisita uma ação diferente para cada montagem e a câmera e os novos aparelhos técnicos fazem do nosso tempo o tempo da montagem por excelência, portanto o da convocação sob suspeita.

Se a câmera habita o próprio ato de enunciação com a possibilidade da ruptura, do armazenamento, da reprodução posterior infinita, é uma questão de se perguntar também como a tecnologia e a sua possibilidade de convocação pela montagem determina, divide e condiciona o evento histórico enquanto ele ocorre. O filme de Farocki e Ujica expõe essa questão em termos precisos, perguntando-se *o que significa para a política não somente aparecer na televisão, mas aparecer para a televisão.* Uma cena do filme, nesse sentido, é emblemática. Até o momento separados, ou ao menos espacialmente separados, a televisão e o Comitê Central se encontram quando o carro de transmissão oficial se dirige para a praça central da Romênia. A população saúda

a chegada da televisão. Não deixa de ser simbolicamente significativo que agora, com a consolidação da queda do antigo ditador, esses dois poderes finalmente se encontrem numa espécie de fusão final que atesta sua proximidade e cooperação com o mesmo projeto de poder. O que acontecerá, logo ficamos sabendo, é a renúncia definitiva da ditadura na voz de um de seus principais representantes, o antigo primeiro ministro, que irá fazer uma declaração no palanque assumindo a derrota imposta pelos manifestantes. O povo comemora com gritos a chegada do antigo político. Este se aproxima do microfone com olhar assustado e sob vaias. Farocki suspende a imagem e o som e com a tela negra introduz o letreiro *Primeira Câmera*. Voltamos ao palanque, na imagem de uma câmera amadora presente na multidão. O primeiro ministro fala: “Eu anuncio a demissão do governo”. O povo urra e comemora, mas em segundos Farocki volta a cortar para a tela preta com um novo letreiro: *Segunda Câmera*. Dessa vez assistimos ao mesmo acontecimento do ponto de vista de uma outra câmera, posicionada na lateral do palanque. O mesmo é feito uma vez mais com uma terceira câmera. Depois dessa, o letreiro é diferente: *A demissão é repetida*. Um dos organizadores pede que a população ajude a televisão a fazer o seu trabalho e a narradora explica: “Como a TV só pôde começar a transmitir o evento naquele momento, o primeiro ministro teve de repetir sua resignação”.

Não só a cena traduz com precisão as questões que temos comentado sobre oficialidade das representações e a consolidação da hegemonia imagética na democracia, como mostra o impacto que a presença da câmera tem no desenrolar dos acontecimentos. Esses parecem estar acontecendo para converterem-se em imagem: tudo nessa cena aponta para a questão da construção cênica imprescindível ao poder, democrático ou ditatorial. Não por acaso o coordenador da cerimônia é Alexa Vissarion, um famoso diretor de teatro da Romênia. O filme, assim, examina um panorama em que a mesma ideia de montagem que permite a Farocki trazer uma mensagem do passado para fazer saltar as contradições do presente habita as construções de narrativas do poder, que se utilizam do mesmo artifício. *A política, como o cinema, também se apropria da montagem*. As características inerentes ao vídeo e ao aspecto da gravação digital planteiam novas dúvidas sobre esse cenário onde a montagem é afinal regra indelével porquê da própria natureza dos aparelhos e de sua utilização.

É a partir da consciência desse terreno pantanoso, exposto pelo filme em toda sua ambiguidade, que podemos compreender o espaço de sua atuação e justificar alguns de seus procedimentos que temos comentado até agora.

2.12. Um dia de ruas vazias

Filmagem das filmagens da televisão no dia da sentença de Nicolae Ceaușescu

A conclusão de *Videogramas de uma Revolução* adianta um cenário de democracia marcado pela dissolução das marcas de certeza, onde as pessoas experienciam uma confusão conflituosa fundamental, presente nas bases do poder, da lei e do conhecimento histórico que se produz a respeito de si mesmo. Assistimos o nascimento de um regime onde a autoridade não está mais concentrada nas mãos de um ditador, ou de um partido único, mas ao mesmo tempo a identidade do “povo”, que deve deter essa autoridade, permanece sempre uma variável, um campo de disputas que passa pelo caminho da representação, em todos os sentidos. Gesto fundamental na análise do filme é compreender então que Farocki e Ujica se distanciam de uma leitura que identifica um cenário de liberação e circulação da imagem como um sinal de transparência, comunicação livre na aldeia global ou um mundo sem fronteiras, onde se realiza o ideal do capital transnacional da livre circulação de mercadorias, imagens e commodities sem maiores adversidades. Retratando uma jornada que parte de um cenário de controle da imagem de aspecto ditatorial para sua ruptura

e então de novo para o seu enquadramento; a partir desse paralelo traçado sutilmente, os diretores constroem uma crítica que pretende revelar ao olhar a impossibilidade de separar a circulação de imagens de seu aparato institucional que legisla e regula, edita, seleciona e enquadra essas imagens. Nesse sentido, *Videogramas de uma Revolução* resgata o caráter político de qualquer imagem, a partir da denúncia de sua montagem.

Baudrillard, a respeito dos riscos que assombram o contexto atual em relação aos sistemas de comunicação formulou a pergunta fundamental do “por quê, uma vez liberadas, as imagens não poderiam ser muito bem falsas?” (Baudrillard, 1993, p. 68). Da mesma forma, Flusser, ao comentar o que ele chamou de pós-história, temia um momento, próximo, em que a história deixaria de alimentar as imagens, para tornar-se ela mesma imagem, ou seja, um momento em que todas as ações dos homens se converteriam em pretexto para a formação de imagens e não mais para a libertação do destino dos homens ou a busca pela sua felicidade em sociedade. Ele analisa:

“A inversão de história em espetáculo não é tão evidente neste exemplo quanto em outros, por exemplo, nos casos em que casamentos, saques, revoluções ou suicídios são feitos em função da presença de câmeras. Isto é a pós-história no significado exato do termo. Os atos não mais se dirigem contra o mundo a fim de modifica-lo, mas sim contra a imagem, a fim de modificar e programar o receptor da imagem. (...). Não estamos mais mergulhados na correnteza histórica, mas sim nos quedamos sentados, solitários, face às imagens que nos mostram programas” (Flusser, 2008, p. 59)²⁸

O diagnóstico paira sobre as cenas finais de *Videogramas de uma Revolução*. Em nossa análise procuramos mostrar como o contexto descrito por Vilém Flusser divergia da análise que o filme de Harun Farocki fazia dos eventos na Romênia na medida em que esse enxergava uma relação simbiótica entre história e representação de modo que a tese de uma “revolução televisiva” não parecia ao diretor uma hipótese assertiva, mas incompleta. Entretanto, conforme assistimos o processo de liberação das imagens e a constituição de um regime de transmissão ao vivo e cada vez mais intenso, sentimos que o filme anuncia uma perspectiva futura onde a representação adquire qualidade de realidade. Um mundo onde perde-se a esfera da crítica capaz de reconhecer

²⁸ Adiante em seu texto ele continua a explicação que guarda relação com o momento em *Videogramas de uma Revolução* em que dezenas de pessoas filmam a televisão que transmite a morte de Nicolae Ceaușescu e sua esposa: “[...] essa história inflada não é história verdadeira. Não é mais resultado de gesto que visasse modificar o mundo, não é mais expressão de liberdade, mas sim resultado de gesto que visa imagem [...]. As fontes da história, correspondentes à decisão livre de mudar o mundo, estão secando, e as cascatas atuais de eventos são a passagem da história para a pós-história” (Flusser, 2008, p.62).

essa relação, fundamental na democracia atual e na sua repartição do sensível. Um mundo que perde, por fim, a capacidade de perceber as estruturas de montagem que regem a produção de suas imagens. Assim, na última grande cena de *Videogramas de uma Revolução*, o noticiário veicula que Nicolae Ceaușescu e sua esposa tiveram sua sentença de morte cumprida. Nesse momento, enquanto uma televisão transmite as imagens dos corpos sem vida, uma série de pessoas filma a tela com as suas próprias câmeras e a narradora pontua:

“Nesse dia as câmeras estão agrupadas numa sala do estúdio de televisão. Estão viradas para o televisor, na expectativa de receberem uma informação importante. Pela mesma razão, as ruas estão vazias”

Há uma diferença fundamental com o restante do filme. Nas inúmeras cenas em que pessoas aparecem filmando os televisores, há sempre um ruído de ação das ruas. Aqui, pela primeira vez, não só não há ruído nenhum como o comentário da narradora, no silêncio do quarto, ecoa uma melancolia que remete, não à toa, à ideia do fim. Essa ideia do fim será reforçada depois quando um dos presentes na sala, após ouvir a notícia da morte, comentar com descaso as imagens dos corpos do ditador e sua mulher: “Agora acabou, desligue”. A ausência de algo que extrapole o enquadramento faz par com as teses do fim da história associadas às quedas dos regimes soviéticos e expansão do capitalismo global. Essas por sua vez têm nos noticiários ditos realistas das transmissões 24 horas ou nos programas chamados “reality shows” o seu regime de representação que ao apelar sempre para a ideia de realidade, acredita-se livre de suspeitas. São indícios de uma suposta estabilização que defende, amparada numa história do progresso, o fim das contradições e com isso o sono das possibilidades. Não por acaso *Videogramas de uma Revolução* reserva um lugar especial ao erro. Os problemas técnicos de transmissão revelam as contradições da televisão. Na sua pretensa busca pelo realismo temporal é somente quando há um erro de transmissão ou catástrofe, resolvido e revelado pela suspensão da imagem, que a televisão torna-se de fato realista. Quando a televisão oficial suspende o discurso de Ceaușescu com uma tela vermelha e os dizeres “transmissão direta”, a ironia de Farocki sobressai: constatamos que assistimos, como os cidadãos romenos de então, pela primeira vez uma transmissão direta. No caso, da tentativa de censura da sua própria perda de poder. O erro traz à tona o realismo que os aparelhos fingem exibir e evidencia os seus programas.

Questionar um enquadramento que se pretende não enquadrado. *Videogramas de uma Revolução* demonstra como a análise da mídia deve ser central para a prática de uma democracia radical onde as identidades disputam as visibilidades e suas consequências políticas. O bem-sucedido exercício da democracia e de seus direitos requer não apenas discussão política teórica, mas atenção aos elementos que constroem suas imagens. Isso inclui seus códigos de representação, as possibilidades de utilização das suas mídias, tradução cultural e os limites do visível. O que emerge com o filme é algo como um modelo de aproximação e conhecimento da história que constrói a dúvida em oposição ao fluxo. Farocki e o seu filme nos dizem que essa é uma operação que pertence ao olhar. Não só as imagens têm sua própria força histórica e legado, como a História em si se transforma mediante o fato de como lemos suas imagens, com todos os seus limites, pontos-cegos e riscos.

CONCLUSÃO: O CINEMA ENTRE A IMAGEM E A FÚRIA

O contato com a obra de Harun Farocki tem sempre a qualidade de fazer-nos pensar sobre o que é o cinema. Ao aproximarmos-nos dos seus filmes, ainda que esses possuam um escopo aparentemente distante do universo cinematográfico, tais como os filmes que analisamos, *“Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra”* e *“Videogramas de uma Revolução”*, é bastante difícil que não submerja da experiência uma reflexão sobre o lugar histórico do cinema, quais as operações implicadas no gesto de assistir aos filmes e sobre o futuro da sala escura, das películas, de uma certa disposição da mirada associada ao período específico e agora já terminado de quando o cinema era o principal meio de se contar e assistir histórias.²⁹ No nosso caso particular, essa última questão voltou insistentemente aos pensamentos durante o processo de reflexão e escrita dessa dissertação e crescia a cada vez que os filmes do diretor voltavam a ser assistidos.

Alguns dos motivos dessa associação tentaram ser explicados ao longo das últimas páginas. Além das explicações mais óbvias, tais como a ideia de que os filmes sempre levam à reflexão sobre as imagens e o que está por trás da sua feição, ou de explanações relativas ao conhecimento da trajetória de Harun Farocki, um diretor-cinéfilo cuja vida profissional se dividiu entre fazer filmes para o cinema, escrever sobre o cinema e dar aulas sobre cinema, a compreensão dessa interação entre os filmes do diretor e a sua arte guarda relação principalmente com o que podemos considerar ser o núcleo das suas reflexões nos dois filmes estudados e em grande parte da sua obra: uma inquisição permanente do olhar.

Há por trás dos filmes e escritos do autor uma reflexão sobre o cinema que passa por um pensamento do olhar. É investigando as transformações desse olhar no seu tempo, que o cinema volta à tona, como uma máquina que articula o ver de determinada maneira que nos aparelhos técnicos que advém com a revolução tecnológica se alteram e ganham outras conotações. Ao refletir sobre a maneira como o olhar se altera nos novos meios, saltam novamente os significados

²⁹ Elsaesser trabalha com a ideia de que o cinema, quando pensado e discutido por Farocki, deve ser entendido para além da noção convencional da sala escura e da película que conta uma história. O cinema na obra de Farocki deve ser entendido como uma máquina do visível, que é ele mesmo, em grande medida, invisível. Um modelo de enxergar o mundo. Ele explica: “Seguramente, desde o começo do século XX e provavelmente desde a invenção da câmara escura, o mais penetrante – materialmente e mentalmente – modelo com o qual nós nos enxergamos e agimos nesse mundo tem sido o aparato cinematográfico. Ele é presente como uma forma de arranjar as partes, como uma lógica de processos visuais e como uma geometria das ações mesmo quando (especialmente quando) câmara e projetor estão ausentes” (Elsaesser, 2006, p. 11-12). Adiante essas noções são discutidas.

envolvidos na atividade do cineasta: o que se perde e o que se ganha e quais as consequências e mútuas interações entre o legado do cinema e as novas imagens que nos rodeiam. De que forma eles compartilham de um mesmo nexos e, mais importante, de que forma não compartilham, ou seja, de que forma as novas imagens e as estruturas que as produzem colocam o cinema num novo lugar, ao mesmo tempo ameaçado e privilegiado. Se as duas análises de nossa pesquisa voltaram sempre para um pensamento a respeito do cinema, o motivo passa justamente pela busca de Farocki pela compreensão de qual é o seu lugar como cineasta sempre a partir da maneira como o mundo tem transformado o ato de ver.

Essa preocupação constante da forma como o cinema tem influenciado a maneira como enxergamos a torrente de novas imagens que nos inundam todos os dias aparece em um bom relato de Farocki, trazido pertinentemente por Thomas Elsaesser em “Harun Farocki: Cineasta, Artista e Teórico da Mídia”. Elsaesser descreve (p.13) como a representação de eventos, acidentes e desastres, na obra de Farocki podem ser revirados para se descobrir o que reside por trás deles e como as leituras de suas imagens pertencem muitas vezes a outros mundos. Ele então traz a fala de Farocki, a respeito da edição que um canal de televisão fez de um desastre na base aérea de Ramstein, em janeiro de 1989, notando um corte, no momento anterior exato em que os aviões colidem e sua passagem para a transmissão da conferência de imprensa antes da exibição das imagens do choque fatal:

“O corte do dia 16 de janeiro teve o efeito direto de fazer com que o espectador contemplasse a cena interrompida na sua imaginação. [...]. Criando uma sequência de imagens de maneira que a conferência de imprensa funcionasse apenas como um pano de fundo para as pós-imagens do show aéreo, fez-se uma crítica à política de imagens do governo de Bonn [...]. O corte é a vingança dos funcionários da Televisão contra os negócios da política que os força a usar seus equipamentos para promovê-los em pseudo-eventos como uma conferência de imprensa”

A pós-imagem da fala de Farocki, aquela cuja imaginação é provocada pelo corte, tem sua existência e força constituída pelo poder do cinema: o cinema habita o imaginário de muitas das construções imagéticas contemporâneas. As catástrofes, desastres e mais recentemente os atentados terroristas, de muitas formas imitam os filmes, assim como nas construções operadas pelos personagens históricos de *Videogramas de uma Revolução* há um sentido de cinema que buscamos evidenciar em nossa análise. Esse sentido de cinema se dá principalmente pela

montagem e encenações que permeiam os discursos políticos, mas permeiam também a própria transmissão do noticiário estrangeiro na performance sucessivamente repetida do repórter que simula estar em perigo na parte final do filme, por exemplo. Farocki emblematicamente confirma, com muitas dessas construções, o fim do cinema, mas ainda assim declara sua vida longa como ferramenta do que seria uma análise de mídia, mas que aqui, como temos visto, é uma forma também de identificar a si mesmo nas imagens alheias, de perceber como o olhar convoca certas percepções associadas aos filmes e como convoca também a história das imagens nas suas associações. Durante a análise de *Videogramas de uma Revolução*, essa nos foi uma noção muito cara: procuramos mostrar, enfim, como na obra de Farocki cada imagem é parte de uma cadeia maior de relações, de construções conscientes e muitas vezes inconsciente que alteram a História.

Seja, então, abordando cadeias de imagens que se apropriam da lógica cinematográfica ou aquelas que a recusam, como comentaremos adiante, Farocki estabelece uma relação entre os seus filmes e o cinema que se constitui, como vimos, pela via do olhar e de suas convocações.

O diretor está atento para o fato de que toda imagem que atrai a visão é, antes de mais nada, um documento histórico: a questão do olhar trata principalmente de uma relação com o tempo. Tanto em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* como em *Videogramas de uma Revolução* o que se aborda é como se dá a dinâmica entre esse olhar e a história quando mediados pelos documentos imagéticos. Harun Farocki aborda acontecimentos históricos, porém esses filmes não são considerados pela nossa pesquisa como filmes que tratam necessariamente e diretamente do passado. Como temos dito, é aí que reside um pilar central para a compreensão da sua atividade como diretor. Esses são filmes que abordam antes o olhar que se dirige aos eventos depois que eles aconteceram. De certa forma são assim filmes não sobre a história ou as histórias da Segunda Guerra Mundial ou da transição romena para a democracia pós-comunista, mas sobre a historiografia e ainda mais especificamente, sobre a historiografia das imagens, que, a partir do final do século XIX, passam a ser o outro lado dos acontecimentos, um negativo em preto e branco dos fatos, um universo de contato relativo que embaralha as reações, que altera os sentidos e por conta de quem novos acontecimentos se dão ou deixam de acontecer e mudar o rumo dos homens.

Uma reflexão de Jean-Luc Godard ajuda a iluminar o que estamos dizendo sobre essa postura da arte de Farocki. O diretor francês considera que a sua arte falhou gravemente e incorrigivelmente durante o nazismo e os campos de concentração porque não conseguiu evitar a

tragédia e mostrar ao mundo o que estava acontecendo (Godard apud Huberman, 2004, p.208)³⁰. É a partir dessa falha que opera os filmes que estudamos. Eles são filmes fadados à incompletude pela própria condição de olharem para um passado de destruição: eles nascem dessa falha que é o tempo posterior à tragédia e da sua capacidade apenas de elaboração.

Nesse sentido é que as reflexões de Georges Didi-Huberman a respeito do conhecimento pela montagem foram essenciais para a redação de nosso texto. Elas falam sobre uma atitude de resistência do historiador, do arqueólogo visual ou do artista diante do irrepresentável. Essa atitude passa não pelo esforço de reconstrução historicista, mas pelo trabalho que se dá a partir da impossibilidade de reconstrução, que faz saltar do vestígio seu caráter mesmo de vestígio. Assim, ao nos depararmos com esses dois filmes de Farocki, diz muito o fato de ambos serem filmes de arquivo, feitos quase que unicamente (no caso de *Videogramas de uma Revolução*, unicamente) com imagens e documentos históricos. Lidar com uma forma de olhar o passado, especialmente levando em consideração a atitude referida por Huberman é no final das contas ter que lidar com uma forma de dispor os documentos a fim de despertar um certo tipo de entendimento. A isso o filósofo francês dá o nome de imaginação. A historiografia das imagens, como colocada nesses dois filmes de Farocki se dá então através não apenas do fato de se estar utilizando documentos fotográficos ou audiovisuais históricos, mas do jogo de sua disposição, nas escolhas de montagem. Eles mostram, acima de tudo, que documentos históricos como as imagens não possuem um valor intrínseco, eles devem ser articulados em determinadas estruturas e são essas estruturas que conduzem a forma de compreendê-las, que constroem a forma como olhamos o passado. É nesse sentido que os filmes são propriamente um trabalho sobre o olhar, eles atentam para as condições que possibilitam e alteram a forma de olhar a história.

Com tudo isso, Farocki joga a luz para o próprio cinema. Percebemos que cada possível escolha de lidar com o arquivo através da montagem no filme implica uma responsabilidade. Em *“Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra”* essa condição é exposta ainda mais claramente porque Farocki didaticamente se inclui nas cenas. Ele aparece montando o filme, confabulando, refletindo sobre as próprias escolhas. A liberdade do gesto de imaginação com o arquivo então

³⁰ Godard: “Tudo acabou desde o momento em que não se filmou os campos de concentração. Nesse momento, o cinema faltou totalmente com o seu dever. Houveram seis milhões de pessoas assassinadas, principalmente judeus e o cinema não estava lá. [...] Ao não filmar os campos, o cinema renunciou” (Godard, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II*, 1984-1998 p.21-25).

aparece não como uma ação de negação ou invenção descompromissada diante do passado, mas como atitude capaz de quebrar com o silêncio. Muitos dos arquivos mostrados no filme estavam destinados às narrativas dos vencedores. Assim é com as fotos dos prisioneiros judeus tiradas pelos membros da polícia nazista. Antes inseridas na lógica do extermínio, essas fotografias são utilizadas por Farocki a partir de novas relações, novas conexões e montagens que agora combatem o outrora mutismo forçado e revelam novos significados de resistência. A legibilidade dessas imagens, sua função eventual em um conhecimento do processo terrível que tratam se amplia quando elas ressoam com outras das imagens no filme, com os comentários em *voice over* da narradora e com testemunhos diversos. Antes um instrumento de dominação, a imagem passa a ser parte de um mecanismo de denúncia da barbárie.

Ao mesmo tempo, no gesto poético de desafio à narrativa oficial há uma ampliação de horizontes que fala da importância mesmo da transformação do olhar como tarefa política. Com isso, Farocki fala também da importância do cinema como instrumento de liberdade. O cinema do diretor e o seu trabalho com arquivos, como nas concepções de outro autor importante para essa pesquisa, Walter Benjamin, se constituem num esforço de pensar as formas de lidar com o passado sob o prisma da transformação presente do homem. Por isso a imagem do passado é sempre uma imagem da destruição, do perigo, mas também de algo que não se realizou, que seja a liberdade do homem. Novamente, há em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* exemplo significativo dessa ideia quando Farocki, na mesa de edição, diante das imagens da catástrofe em Auschwitz, escreve sobre bloquear as vias de acesso aos laboratórios que produzem armas nucleares. Ele faz com isso uma ponte entre o passado e o presente, construída por uma imagem, que é a da ausência mesmo de bloqueios nas vias que levavam os prisioneiros aos campos de concentração em 1945. A isso Benjamin referiu-se como “fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta no momento de perigo ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso [...]. Em cada época é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela” (Benjamin, 2004, p.56).

Se Farocki reflete sobre as permanências no olhar, a necessidade de identificar as suas associações e estruturas e a importância e relevância que tem o cinema ao pensá-las, muito do que escrevemos na análise de “*Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*” tratou também de compreender, por outro lado, o espaço e as consequências que tem uma nova conjuntura, onde aquilo que é realmente importante se afasta do visível, não se constitui mais como uma imagem disponível, representável. Uma imagem para a qual o olhar não existe, portanto uma imagem que

não pertence ao cinema, que o recusa e o afasta, como bem nota o diretor em “Controlling Observation”:

“Nós já mencionamos o fato de que a cena de visitação à prisão (tão central para o gênero cinematográfico dos filmes de prisão) em breve não corresponderão mais à realidade. A introdução de dinheiro eletrônico fará o assalto ao banco praticamente impossível também, e se acontecer de no futuro todas as armas serem rastreadas eletronicamente, [...] o fim das cenas de tiroteio estarão logo aí. (...). Com o desenvolvimento dos aparelhos eletrônicos, o dia a dia das pessoas será tão difícil de retratar e dramatizar como o trabalho cotidiano já é” (Farocki apud Elsaesser, 2004, p.22).

São imagens, trazidas por Farocki, associadas aos experimentos de controle e medição que hoje integram sinergicamente sistemas de análise social em prisões e guerras, mas também em shopping centers, aeroportos, supermercados e outros centros de serviço e consumo. Essas imagens fogem das veiculações tradicionais, inclusive da técnica cinematográfica da montagem. Nossa análise de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* aborda no filme a forma como ele rastreia as origens desses sistemas no próprio nascimento da fotografia e na sua encarnação contraditória do preservar e do destruir.

As imagens operativas, como as chamamos nessa pesquisa, ocupam um espaço fundamental na crítica de Farocki. É através da análise da sua utilização nos mais diversos sistemas técnicos, mas sobretudo e especialmente nos sistemas militares de reconhecimento aéreo, guia de mísseis e bombardeios, que Farocki introduz a questão central no século XX do automatismo e do funcionalismo. São comportamentos possibilitados pela abstração e distanciamento que essas imagens provocam. Nas nossas tentativas de explicar esses comportamentos a partir da obra de Farocki, comportamentos esses que dispensam a crítica histórica, condicionados pelos aparelhos técnicos que os programam, estabelecemos também fundamentalmente uma relação com a ausência do olhar. Em grande medida é já um ultraje chamar as imagens operativas de imagens. Elas existem para serem convertidas em *database*, números para serem lidos por máquinas funcionando automaticamente ou sob o comando de funcionários diante de uma mesa de botões: elas prescindem do olhar. Nisso reside a beleza poética da cena de “*Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*” em que Farocki contempla a operação inversa; aquela em que coordenadas numéricas transmitidas por prisioneiros de Auschwitz para uma ação de ataque aos nazistas devem se converter em uma imagem, que é por fim uma imagem de resistência. Esse é um filme que afinal nos fala dos perigos

de não enxergar as imagens de resistência. Foi refletindo sobre esses pontos que nossa pesquisa pôde estabelecer um nexu importante que justifica a escolha cronologicamente posterior pela análise de *Videogramas de uma Revolução*.

Se *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* é um filme sobre a importância da constituição do olhar e da revolucionária formação de uma imagem em um contexto da abstração, *Videogramas de uma Revolução* aborda uma época de profusão e abundância imagética. Não queremos dizer com isso que a escolha do filme tem relação com a constatação de uma alteração na condição dos sistemas de automatismo e distanciamento para um outro tempo essencialmente diferente. Esses sistemas, sendo justos, somente se acentuam com a chegada do século XXI. O lugar da análise do segundo filme, quando observado em perspectiva, ao lado do primeiro, é um lugar que expõe e complementa a dialética complexa das lógicas de dominação e destruição que já apareciam em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* associadas aos sistemas de imagens operativas.

Em *Videogramas de uma Revolução*, no entanto, as imagens já estão todas constituídas. Elas aparecem como o outro lado que completa as imagens operacionais militares. Aqui, ao contrário, o que é investigado não é o que dispensa a visão, mas o que é construído especificamente para ela que passa a ser o alvo de uma sociedade de controle, mesmo e principalmente em uma sociedade democrática. Não por acaso o filme relata uma transição de um regime ditatorial para uma democracia. Farocki registra assim que a substituição do diálogo e das decisões verdadeiramente democráticas pelos sistemas técnicos sensoriais e baseados em coletas de *database* (expostos em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*) cada vez mais nas democracias contemporâneas tem como contraponto um controle nos afetos e comportamentos através de um investimento na visão. Um filme sobre o exercício de transformação dos instrumentos de controle do antigo *hard power* das sociedades coercitivas na disciplina do *soft power* do autopolicamento e da biopolítica na qual as imagens desempenham papel fundamental. Procuramos, com a nossa discussão dos significados das transmissões ao vivo após a queda de Ceaușescu abordar um ângulo desse cenário que apenas começava a se delinear quando da feição do filme. Farocki está na vanguarda daqueles artistas dispostos a nomear as forças que deterioram as democracias por dentro.

As zonas de exclusão provenientes desse novo regime emergem policiadas em igual medida pela violência, como na cena em que o cinegrafista amador é proibido de gravar o que discutem os novos líderes democráticos, como pela fantasia, quando alguns segundos depois os mesmos líderes

democráticos descem para um comício dando ordens de como o mesmo cinegrafista deve captar as suas imagens de modo a obter um melhor efeito estético. Mais uma vez, é o olhar que se dirige a essas imagens o agente capaz de identificar a sua vocação política e despi-las da sua inocência programada. Nossa análise, como mencionamos, buscou entender a função da montagem nesse filme a partir desses termos: uma forma de ela também evidenciar que não existem imagens sem montagens, uma forma de separar em partes um mecanismo que se pretende sempre contínuo, como as transmissões 24 horas dos canais de televisão.

Por fim, resta dizer que aqui como antes é o cinema que volta à mente uma vez mais. A sala escura na maneira que Harun Farocki a compreende é transformada num bastião do olhar atento; transformada num universo privilegiado capaz de recuperar uma certa forma de ver significados no caos aparente. Em um panorama de abstração da existência e continuidade desnorteadora, os filmes são uma defesa da atividade do cineasta autor, aquele sentado em sua mesa de trabalho (espaço que também aos poucos vai desaparecendo), atento à escrita dos sentidos, na contramão da atividade automática, portanto no caminho da crítica, congelando e redimensionando as imagens a fim de acessar a sua textualidade, as suas inscrições, o que há de telegrama dentro dos vídeos, antes que elas voltem para disfarçarem-se novamente em estímulo da retina, fluxo ininterrupto, cargas de números e data, ruído.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W, HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

AGAMBEN, Giorgio. *Means Without End: Notes on Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

_____. *Infância e História: Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. “Notas sobre o gesto”. In: *Arte filosofia/ Instituto de Filosofia, Artes e Cultura/ Universidade Federal de Ouro Preto/ IFAC*, n. 4, (jan.2008) – Ouro Preto: IFAC, 2008.

_____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. *The Timisoara Syndrome: The Télécration and the Revolution*. D2 [Columbia Documents of Architecture and Theory]. Nova York, 1993.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. “Ontologia da Imagem Fotográfica”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

BELLOUR, Raymond. “A foto-diagrama”. In: Harun Farocki: *por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BLUMINGER, Christa. *Harun Farocki: estratégias críticas*. In: Harun Farocki: *por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Como Abrir los Ojos*. In: STACHE, Inge (Ed.). Harun Farocki: Desconfiar de las imágenes. Primeira Edição. Buenos Aires: Caja Negra, 2013. Prólogo. p. 13-35

_____. *Imágenes Pese a Todo: Memoria Visual del Holocausto*. Tradução Mariana Miracle. Barcelona: Paidós, 2004.

_____. *Sobrevivência dos Vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011

ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki: Working on the sight-lines*. Edited By Thomas Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

_____. *Harun Farocki: Cineasta, Artista, Teórico da Mídia*. In: Harun Farocki: por uma politização do olhar. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

FAROCKI, Harun. “*Reality would have to Begin*”. In: Harun Farocki: Working on the sight-lines. Edited By Thomas Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

FAROCKI, Harun. “*Trailers Escritos*”. In: Harun Farocki: por uma politização do olhar. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

FARIA, Siomara Gomes. *Imagem-Vestígio: Do Relance à Resistência*. In: Revista Movimento

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FIGUEIREDO, V. L. F. *A partilha do espaço urbano e a questão do outro próximo: repercussões no discurso teórico e na ficção cinematográfica*”. Revista Galáxia. São Paulo, n. 24, 2012.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém. *O Universo das Imagens Técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac&Naify, 2008.

FOUCAULT, M. “Sobre a arqueologia das ciências”. In: LIMA, L. C. et al. *Estruturalismo e teoria da linguagem*. Petrópolis: Vozes, 1971.

_____. *Vigiar e punir. Nascimento da Prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 23a Ed. Vozes - RJ, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: *Pro-Posições* – Vol. 13, N. 3 (39). Set/dez 2002.

KEENAN, Tom. “*Light Weapons*”. In: Harun Farocki: *Working on the Sight Lines*. Edited By Thomas Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

LINS, Consuelo. “*A voz, o ensaio, o outro*”. In: FURTADO, Beatriz (Org). *Imagem contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...* São Paulo: Hedra, 2009.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Gustavo; FRANCA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. In: *Revista Galáxia* n.21. São Paulo, jun. 2011.

LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MORETTIN, E. V. (Org.); NAPOLITANO, M. (Org.); KORNIS, M. A. (Org.). *História e Documentário*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012. v. 1. 322 p.

MOURÃO, Maria Dora G. (Org.); BORGES, Cristian (Org.); MOURÃO, Patrícia (Org.) Harun Farocki: *Por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

NICHOLS, B. “A voz do documentário”. In: *Teoria contemporânea do cinema*. Volume 2. São Paulo: Senac, 2005.

PANTENBURG, Volker. *Farocki/Godard: Film as Theory*. Amsterdã: Amsterdã University Press, 2006.

PRADO, J. L. A. “Política da imagem na era da convocação”. *Revista Significação*. Ano 39, n.37, jan-jun. 2012.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

SILVERMAN, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. Nova York: Routledge, 1996.

STACHE, Inge (Ed.). *Harun Farocki: Desconfiar de las imágenes*. Primeira Edición. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

TELEVISION Image and Political Space in the Light of the Romanian Revolution. Lecture by Vilém Flusser. 1990. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=lGK6IkpwdJY>. Acesso em 22 abr. 2017.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, I. “Cinema, revelação e engano”. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

YOUNG, Benjamin. “On Media and Democratic Politics: Videograms of a Revolution”. In: Harun Farocki: Working on the sight-lines. Edited By Thomas Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.