

SOMBRAS ELÉTRICAS

por André Renato

EDIÇÃO 14

14 DE ABRIL DE 2023

HARUN FAROCKI: PELA REVOLUÇÃO DO OLHAR



Harun Farocki

Harun Farocki é “o mais conhecido dos cineastas alemães desconhecidos”, nas palavras de Thomas Elsaesser (na edição 58 da revista *Senses of Cinema* – março de 2011), professor de Mídia e Cultura na Universidade de Amsterdam. De fato, é bastante difícil encontrar (fora das universidades) alguém que já tenha ouvido falar deste cineasta, artista conceitual e ensaísta que, ao longo dos últimos 40 anos, realizou quase 100 filmes – a maioria em curta-metragem e todos pertencentes ao filo dos documentários (na verdade, filmes-ensaios).

No meio de tanta aridez, os paulistanos (inclusive este que vos fala) se refrescaram bastante no oásis da mostra “Harun Farocki – por uma politização do olhar”, realizada no segundo semestre de 2010 pela Cinemateca Brasileira e pelo Círculo Paulo Emílio, e que foi acompanhada por um ciclo de conferências e debates – contando, inclusive, com a presença do especialista mais acima citado.

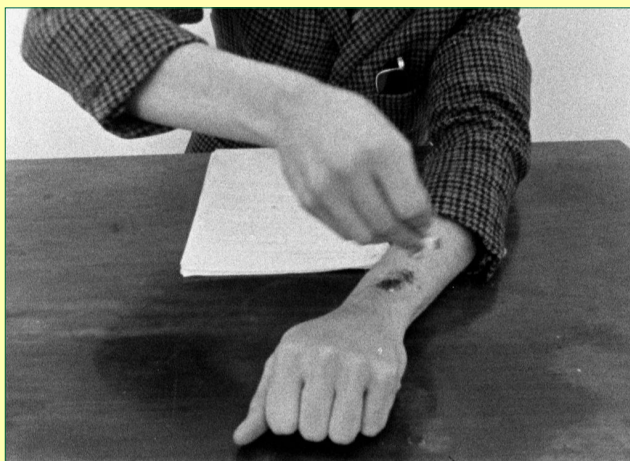
Mas quem é, afinal, Harun Farocki? Nascido em 1944, na República Tcheca, Farocki iniciou sua carreira no audiovisual com filmes de protesto de nome *agitprop* (“agitação” e “propaganda”). O

primeiro deles (fora da Escola de Cinema de Berlim), intitulado **Fogo Que Não Se Apaga** (“Nicht Löschbares Feuer”) e rodado em 1969, abre com a imagem em plano médio do próprio diretor, que lê o depoimento de um vietnamita que sobrevivera aos ataques sistemáticos de napalm realizados à população civil pelas forças militares norte-americanas. Após o quê, Farocki olha diretamente

para a câmera e pronuncia as seguintes palavras:

Então, o cineasta-ativista acende um cigarro e o apaga em seu próprio braço, enquanto uma voz em *off* explica: “o cigarro queima a aproximadamente 400 graus celsius; o napalm queima a 3000 graus celsius”. Essa cena já define a seriedade do compromisso que Harun Farocki assumirá com a ontologia da imagem

“Como podemos mostrar o uso do *napalm* e as queimaduras que causa? Se mostrarmos as imagens dos ferimentos causados pelo *napalm*, você fechará os seus olhos. Num primeiro momento, você fechará seus olhos diante das imagens, depois fechará seus olhos às lembranças das imagens e, depois, fechará seus olhos à realidade que as imagens representam.”



Fogo Que Não Se Apaga (1969)

cinematográfica. Em todos os seus filmes, a experiência colocada ao espectador é a da consciência aguda da própria coisa, em primeiro lugar (“toda consciência é consciência de alguma coisa”, como diz a fenomenologia de Husserl); em segundo lugar, a perceptível fascinação com que o cineasta filma seu objeto procura não deixar que se apague, em nossa mente, a consciência de que estamos plenamente conscientes de que vimos – e sentimos – um homem se automutilar à nossa frente.

A consciência refletida em si mesma (chamada de consciência “reflectinte” por Sartre) é marca fundamental do meta-cinema praticado por Farocki (nas palavras de Elsaesser; sem que isso implique um cinema metalinguístico). O artista se utiliza do dispositivo audiovisual sem esquecer o fato de que os mesmos instrumentos fazem parte de uma máquina social de monitoramento e controle que transforma seres humanos em commodities (Elsaesser), o que aparece ilustrado em **Imagens da Prisão** (“Gefängnisbilder”, 2000). A câmera de Farocki tem consciência da barbárie que filma, sem deixar de se conscientizar e discutir também a respeito do que significa – em diferentes contextos e para diferentes propósitos – filmar a barbárie.

Thomas Elsaesser afirma, em ensaio publicado no catálogo da mostra a que nos referimos mais atrás (“Harun Farocki: cineasta, artista, teórico da mídia”), que “Farocki assume um tema apenas quando preenche ao menos duas condições: permita que ele o



Imagens da Prisão (2000)

retrate como processo e que estabeleça uma relação especular consigo mesmo”.

Desse modo, “os filmes de Farocki são um diálogo constante com as imagens, com o ato de fazer imagens, e com as instituições que produzem e fazem circular tais imagens”. Tais preocupações permeiam toda a carreira do diretor, apesar das transformações e das diferenças de procedimentos que vemos em suas obras. Abandonando o *agitprop*, o autor vai se dedicar ao gênero do filmes-ensaio, que realizará com grande rigor didático-argumentativo.

Dentre os seus filmes-ensaios, Harun Farocki seguirá basicamente duas estratégias. A primeira é “instruir” o espectador na tese a ser demonstrada, utilizando para tanto uma voz em *off* cujo discurso é cuidadosamente elaborado. É o método que predomina em *Como Se Vê* (“Wie Man Sieht”, 1986), que descreve o progresso da técnica ao longo da História como uma sequência de fases em que a mão humana vai sendo substituída por uma gradativa automatização.

E nesse processo, a produção civil coloca-se lado a lado com a militar, em um jogo de influências mútuas: ilustram o filme

imagens perturbadoras como a de um antigo canhão cujo design e ergonomia foram retirados de um arado. A voz monocórdica que explica as imagens (aliás, característica comum nas fitas de Farocki), juntamente da trilha sonora eletrônica e minimalista – que lembra algo entre Stockhausen e Kraftwerk – dão a *Como Se Vê* um aspecto assombroso, um estranhamento (das unheimliche) próprio das experimentações da arte surrealista.

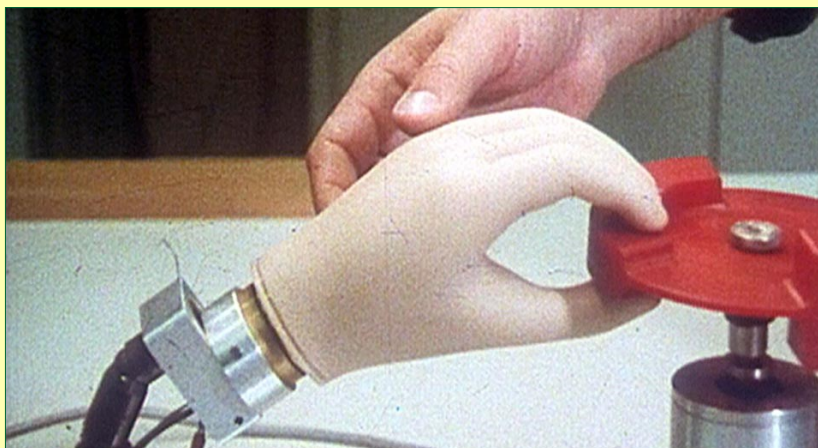
Também pedagógica é a produção de *Natureza Morta* (“Stilleben”, 1997), que traça uma linha entre a feticização de objetos cotidianos (frutas, taças, vasos, etc), retratados em

pinturas dos séculos XVI e XVII, e produtos de consumo fotografados com grande rigor para campanhas publicitárias no mundo contemporâneo.

Outro exemplo é dado por *A Saída dos Operários da Fábrica* (“Arbeiter Verlassen die Fabrik”, 1995), que associa diferentes imagens captadas pelo cinema sobre o tema, desde a famosa filmagem dos irmãos Lumière. Também discute aspectos das relações trabalhistas e as diferentes maneiras como estas foram registradas nas imagens em movimento. A segunda estratégia dos filmes-ensaios de Farocki é manter a câmera num distanciamento supostamente frio,

a captar em longos planos – no geral, fixos – os processos em que os sujeitos, suas ações e seus objetos ganham significados sociais / políticos / ideológicos que transcendem a sua própria materialidade “palpável”.

É nesses momentos que o cinema de Harun Farocki assume seu caráter mais *voyeur*; mimetizando ironicamente (é lógico) as práticas de monitoramento que são os maiores atributos do audiovisual no mundo contemporâneo (os filmes de cinema não passam, segundo Elsaesser, de um capítulo muito pequeno na história social das imagens em movimento).



Como Se Vê (1986)

Funcionam como belos exemplos dessa linha discursiva: **Doutrinação** (“Die Schulung”, 1987), mera filmagem “espontânea” de uma palestra de auto-ajuda e motivação para executivos de uma empresa; **Os Criadores dos Impérios das Compras** (“Die Schöpfer der Einkaufswelten”, 2001), que registra reuniões de arquitetos e executivos que planejam a construção de um shopping center; e as cenas do já citado *Natureza Morta* que acompanham, como se fosse um making of, a rotina de trabalho em um estúdio de fotografia publicitária.

Nesses filmes, o espectador se deixará hipnotizar – quase sufocar – por aquilo que Andrei Tarkovski chamou de “a pressão do tempo no plano”. O fluir (longo) do tempo dentro dos enquadramentos rigorosamente fixos de Farocki é carregado de tensão. É como se o cineasta fixasse o olhar nos objetos com força e duração bastantes para conseguir extrair das coisas a “alma” invisível que se esconde por trás das aparências – naturalmente, não há aqui coisa alguma de metafísico: tudo o que o cineasta-ativista quer é “detectar o código (linguístico / ideológico)

pelo qual o visível está programado” (Elsaesser).

Essa prática do diretor – ainda que de cunho essencialmente materialista – talvez seja o suficiente para que seus filmes possam receber na lapela o broche de cinema meditativo. Pelo menos, considerando alguns dos efeitos mais impressionantes que exercem no espectador.

Tomando as cenas já referidas de *Natureza Morta*, o registro incansável do trabalho extremamente meticuloso de se prepararem as taças que receberão o líquido de certa marca de cerveja – assim como as repetidas tentativas de se fotografá-las até que saia o resultado esperado (pelo onipresente cliente) – acabam fazendo com que, aos olhos do espectador, todos aqueles objetos, pessoas e ações tornem-se ridiculamente estúpidos.

É comparável à brincadeira que fazemos, quando crianças, de manter firmes os olhos numa coisa familiar até que a abstração mais “gestáltica” de suas formas deem para aquela um ar cômico ou aterrorizante... Metralhar o objeto com a mira precisa da câmera até que se lhe arranquem todos os significados ideológicos



Doutrinação (1987)

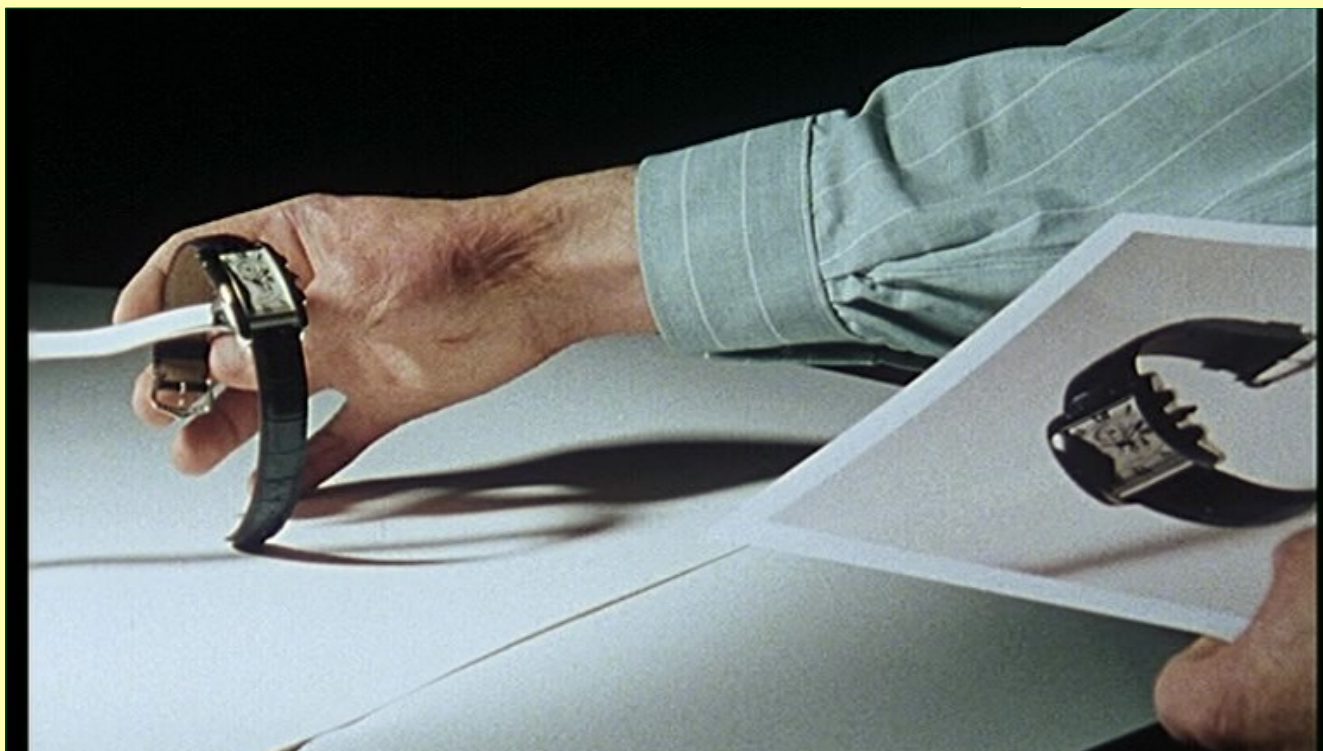
atribuídos àquele: eis o processo particular de decantação através do qual Harun Farocki isola e expõe os fetiches da sociedade de consumo.

Entretanto, não serão todos os espectadores que não de notar a filmagem do “invisível” realizada por Farocki graças a essa técnica do mergulho supostamente fascinante / voluptuoso no “visível”. É aí que reside a peculiar ironia nos filmes do cineasta.

Presos no fundo da platônica caverna das ideologias dominantes, é preciso um esforço às vezes considerável para vermos as coisas sob a consciência

ensolarada que o diretor nos propõe – mas a função pedagógica, atributo-mor do filósofo na alegoria em questão, é consciente e plenamente assumida pelo documentarista alemão.

A ironia é a mais sutil das armadilhas na construção discursiva. Imaginemos os fotógrafos que se deixam registrar em *Natureza Morta*, ao assistirem pela primeira vez à película finalizada. Será que eles perceberão a veia crítica / sarcástica do cineasta que, ao procurá-los para “filmá-los” o seu trabalho, muito provavelmente não explicitou o discurso no qual pretendia incluir tais imagens?



Natureza Morta (1997)

Ou tomemos a longuíssima cena de *Os Criadores dos Impérios das Compras* que mostra uma infundável discussão – beirando o impasse – entre alguns “profissionais” dedicados a decidir qual é a melhor maneira de se organizarem produtos alimentícios na prateleira de um supermercado. Em uma primeira análise, não há absolutamente nada de discursivo nessas imagens. Isto é, o filme parece animado pelos velhos ideais de um cinema “do real”, apegado à ontologia da própria coisa registrada pelo funcionamento mais ou menos automático de uma máquina. Uma fatia do mundo, um recorte do cotidiano, a vida em sua transparência, nada mais. Esse efeito desprezioso é potencializado pelas semelhanças que se podem fazer entre o estilo de Farocki e aquele do cinema direto: nas palavras de Henry Breirose, é como se a câmera fosse “uma mosca na parede”.

Ou seja, trata-se de uma maneira “discreta” de fazer documentários, que busca disfarçar o processo de produção (não aparecem na tela o cineasta, o entrevistador etc; tampouco se utiliza da figura de um narrador), evitando-se com isso que o espectador perceba a constituição do próprio filme enquanto discurso carregado de um ponto de vista bastante específico.

Mas esse ultrarrealismo não resiste a uma leitura mais atenta da cena do supermercado. O espectador mais esclarecido (do lado de fora da caverna) haverá de remexer-se na cadeira com questões relativas à cultura do consumo, à função da publicidade dentro daquela, a alienação do trabalho etc. Harun Farocki está plenamente consciente do quanto as suas imagens carregam tais conteúdos: a ironia com que flagra cenas assim pode parecer muito sutil, mas está lá. Por trás da câmera ligada, filmando praticamente sozinha, não deixamos de sentir algo de um sorriso malicioso por parte do diretor.

Os Criadores dos Impérios das Compras poderia funcionar quase como um filme institucional, tão bem diluída se encontra a (auto)



Os Criadores dos Impérios das Compras (2001)

crítica de suas imagens. Não seria a primeira vez que um cineasta se mete no seio da indústria, registrando os seus processos, mas construindo com estes um discurso que é – no final das contas – o do próprio artista. Alain Resnais re-

Ao jovem cineasta que se dilacera angustiadamente entre as produções “comerciais” e as “autorais”, ficam a dica e os exemplos de Resnais e Farocki. Cada qual à sua maneira, são ambos subversivos. Com muita classe.



Videogramas de Uma Revolução (1992)

alizara em 1959 *O Canto do Estireno* (“Le Chant du Styrene”), trabalho comissionado por uma indústria de plástico francesa, e transformado pelo diretor em um poema visual que muito transcende o simples marketing corporativo.

Com muita sutileza.

Uma análise semiótica mais apressada postularia que arte e publicidade são a mesma coisa, em termos formais – ambas se aproveitando da economia expressiva trazida pela função poética da lin-



Reconhecer e Perseguir (2003)

representado pelos cineastas e teóricos das vanguardas dos anos 1920-1930, sofreu – de fato – um duro golpe com a assimilação dos mecanismos audiovisuais pela propaganda autocrática do século: nazi-fascismo, stalinismo. Assim como a ontologia baziniana (anos 1940-1950) foi prontamente desacreditada pelas análises discursivas do final dos anos 1960, sempre alertas contra os procedimentos de sedação ideológica promovidos pela “máquina de sonhos” de Hollywood.

Mas o diferencial em Farocki é que ele não se aconchega a respostas fáceis. As relações especulares estão sempre colocadas; e, desde *Fogo Que Não Se Apaga*, o cineasta vem problematizando os muitos e diferentes usos sociais dos aparelhos de captação e exibição de imagens em movimento: são filmes eloquentes **Videogramas de Uma Revolução** (“Videogramme einer Revolution”, 1992), com imagens televisonadas da revolução romena de 1989; e **Reconhecer e Perseguir** (“Erkennen und Verfolgen”, 2003), com imagens captadas por “armas inteligentes”. Mais uma vez, lembramo-nos do ensaísta Elsaesser ao afirmar que os filmes (curtas ou longas, documentários ou ficcionais) são um capítulo pequeno na história e evolução do cineamatógrafo.

Mesmo assim, o que mais estimulará o espectador a respeito de Harun Farocki, o que faz com que este possa ser chamado efetivamente de artista, é que o cineasta não deixa de crer nos poderes de intervenção e de conscientização do cinema. Farocki é o filósofo-professor que passeia livremente por dentro da caverna de Platão. Às vezes, consegue levar alguém para fora.