UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

INSTITUTO DE ARTES E DESIGN

BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

THAIZ ARAUJO FREITAS

HARUN FAROCKI ENTRE A COMPREENSÃO POLÍTICA DO OLHAR E A RESSIGNIFICAÇÃO DAS IMAGENS: *IMAGENS DO MUNDO E INSCRIÇÕES DA GUERRA*

JUIZ DE FORA

2018

THAIZ ARAUJO FREITAS

HARUN FAROCKI ENTRE A COMPREENSÃO POLÍTICA DO OLHAR E A RESSIGNIFICAÇÃO DAS IMAGENS: *IMAGENS DO MUNDO E INSCRIÇÕES DA GUERRA*

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito para a obtenção do título de bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientação: Prof. Sérgio José Puccini Soares

JUIZ DE FORA

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

INSTITUTO DE ARTES E DESIGN

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

Aos 10 dias do mês de Dezembro do ano de 2018, às 14 horas, nas dependências do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, ocorreu a Defesa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), requisito da disciplina ART314 - TCC, apresentada pelo(a) aluno (a) Thaiz Araujo Freitas, matrícula 201366250B, tendo como título **Harun Farocki entre a compreensão política do olhar e a ressignificação das imagens: Imagens do mundo e Inscrições da Guerra.**

Constituíram a Banca Examinadora os Professores (as):

Dr. Sérgio J. Puccini Soares UFJF orientador (a),

Professor (a) Dra. Alessandra Souza Melett Brum UFJF examinador (a),

Professor (a) Dr. Felipe de Castro Muanis examinador (a).

Após a apresentação e as observações dos membros da banca avaliadora, definiu-se que o trabalho foi considerado (X) APROVADO ( ) REPROVADO.

Eu, Sérgio J. Puccini Soares, Professor (a) – Orientador (a), lavrei a presente ata que segue assinada por mim e pelos demais membros da Banca Examinadora, comprometendo-me em informar a nota do aluno no SIGA UFJF o mais breve possível.

_____

Dr. Sérgio J. Puccini Soares – ORIENTADOR(A)

_____

Dr. Felipe de Castro Muanis – EXAMINADOR(A)

_____

Dra. Alessandra Souza Melett Brum – EXAMINADOR(A)

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais que me incentivaram todos os anos que estive na faculdade.

Agradeço ao meu orientador, Sérgio Puccini, pela paciência, dedicação e orientação que possibilitaram que eu realizasse este trabalho.

Agradeço a esta faculdade e todo seu corpo docente que me proporcionaram as condições necessárias para que eu alcançasse meus objetivos.

Agradeço especialmente aos professores Felipe Muanis e Alessandra Brum, que durante a graduação me auxiliaram das mais diversas formas. Seja através dos conselhos, ou mesmo das possibilidades que me apresentaram na vida acadêmica, ambos contribuíram muito para a minha escolha de seguir na academia para me tornar professora e pesquisadora.

E enfim, a todos que contribuíram para a realização deste trabalho, seja de forma direta ou indireta, fica registrado aqui, o meu muito obrigado!

Dedico esse trabalho para todos aqueles que desconfiam das imagens mas não podem viver sem elas.

Nós, filhos de uma época científica, temos que assumir uma posição crítica diante do mundo. Diante de um rio, nossa atitude crítica consiste no seu aproveitamento; diante de uma árvore frutífera, em enxertá-la; diante do movimento, nossa atitude crítica consiste em construir veículos e aviões; diante da sociedade, em fazer a revolução. Nossas representações da vida social devem ser destinadas aos técnicos fluviais, aos cuidadores das árvores, aos construtores de veículos e aos revolucionários. Nós os convidamos para que venham aos nossos teatros e lhes pedimos que não se esqueçam de suas ocupações (alegres ocupações), para que nos seja possível entregar o mundo e nossa visão do mundo às suas mentes e aos seus corações, para que eles modifiquem o mundo ao seu redor.

Bertolt Brecht

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo geral estudar a cinematografia de Harun Farocki. Mais específico, esse projeto lança mão de um filme de uma fase da maturidade do cineasta, que têm importância destacada na sua produção como autor. O filme é *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra (1988).* O problema da pesquisa está em destacar a contribuição do filme para um debate reflexivo sobre as imagens, e sobre a politização do olhar. Para tanto, é necessário desenvolver uma pesquisa que analise a relação de Farocki com o cinema desde os tempos de universidade - momento em que o autor começa a produzir filmes -, até o momento em que produz *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (1988). Nesse estudo serão levantados dois elementos principais que permitem compreender a forma sob a qual Farocki aborda a politização do olhar. O primeiro elemento é a utilização do discurso ensaístico como potência narrativa consciente e participativa, o outro elemento é a construção reflexiva através da montagem. A trajetória de Farocki como cineasta abre margem para um debate filosófico estético, que pensa o cinema como possibilidade para se discutir a produção de imagens dentro de uma perspectiva crítica e política em um mundo dito pós-moderno.

Palavras-chave: Cinema alemão. Documentário. Filme-ensaio.

ABSTRACT

The present research has the general objective to study the cinematography of Harun Farocki. More specific, this project makes use of a film of a mature phase of the filmmaker, who have prominent importance in his production as an author. The film is *Images of the World and the Inscription of War* (1988). The research problem is to highlight the contribution of this film to a reflexive debate about the images, and about the politicizationg the look. To do so, it is necessary to develop a research that analyzes Farocki's relationship with cinema since university times - when the author begins to produce films - until the moment he produces *Images of the World and the Inscription of War*. In this study will be raising two main elements that allow us to understand the way in which Farocki approaches the politicization of the look. The first element is the use of the essayistic discourse as conscious and participatory narrative power, the other element is a reflexive construction through montage. Farocki's trajectory as a filmmaker opens the door to an aesthetic philosophical debate, which sees cinema as a possibility to discuss the production of images within a critical and political perspective in a so-called postmodern world.

Keywords: German cinema. Documentary. Film-essay.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - *Fogo que não se apaga* (1969) 18

Figura 02 - *Uma Imagem* (1985) 32

Figura 03 - *Como se vê* (1986) 33

Figura 04 - *Imagens do Mundo e Inscrições da guerra* (1988) - Close da mulher em Auschwitz.....42

Figura 05 - *Imagens do Mundo e Inscrições da guerra* (1988) - Mulher argelina.....43

Figura 06 - *Imagens do Mundo e Inscrições da guerra* (1988) - Imagem aérea de Auschwitz pelos aliados.....45, 53

Figura 07 - *Imagens do Mundo e Inscrições da guerra* (1988) - *Aufklärung*.....49

Figura 08 - *Imagens do Mundo e Inscrições da guerra* (1988) - Reconhecimento.....49

Figura 09 - *Imagens do Mundo e Inscrições da guerra* (1988) - A fotografia que conserva, a bomba que destrói.....51

Figura 10 - *Imagens do Mundo e Inscrições da guerra* (1988) - Mulher em Auschwitz.....52

Figura 11 - *Imagens do Mundo e Inscrições da guerra* (1988) - O Álbum de Auschwitz.....54

Figura 12 - *Imagens do Mundo e Inscrições da guerra* (1988) - Desenhos de Alfred Kantor.....56

Figura 13 - *Imagens do Mundo e Inscrições da guerra* (1988) - Fotografia *Sonderkommando*.....57

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....10

1. HARUN FAROCKI: UM CINEASTA QUE É A SÍNTESE DO SEU TEMPO.13

1.1. Sobre o início: o cinema militante nos anos de DFFB.....13

1.2. *Fogo que não se apaga:* um ponto de inflexão na vida do cineasta.....17

1.3. Da narrativa política à politização do olhar: a propósito da ruptura na produção cinematográfica de Harun Farocki.....22

1.4. A chegada de Harun Farocki à maturidade: o cineasta da ressignificação das imagens.....31

2. IMAGENS DO MUNDO E INSCRIÇÕES DA GUERRA.....35

2.1. Sobre a montagem e o filme ensaio.....37

2.2. Ver ou perceber: uma análise do olhar.....44

2.3.O papel da imagem no mundo moderno: aufklärung e a relação entre conservar e destruir.....47

2.4. Os três pontos de vista e a possibilidade de representar Auschwitz.....52

3. HARUN FAROCKI E A LUTA PELA POLITIZAÇÃO DO OLHAR.....61

CONCLUSÃO.....65

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....66

INTRODUÇÃO

A vida no mundo capitalista hiper tardio é rodeada por imagens que aparecem de variadas formas numa velocidade que não permite aos indivíduos por vezes pensar sobre o que é visto efetivamente. Nesse cenário, é necessário pensar qual a forma que essas imagens agem sob a vida em sociedade. E Harun Farocki, deixa claro que as imagens podem ter grande poder destrutivo dependendo do contexto, e que no capitalismo, são efetivamente usadas dessa forma contra nós. E sob essa sociedade capitalista, onde as imagens ditam de forma negativa parte da sociabilidade, que Farocki produz seus filmes.

O filme *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra (Bilder der welt und inschrift des krieges, 1988, 75')* se enquadra nessas produções de Harun Farocki em que ele aborda o tema da produção da imagem E aqui nesse trabalho, serão analisados esse filme do cineasta, bem como aspectos importantes da vida e obra do mesmo. Em relação à vida de Farocki, o texto traça um período que percorre desde o início da sua relação com o cinema, até o período da produção de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*. O filme é uma montagem que se utiliza de imagens de arquivo para abordar o tema do avanço das tecnologias, a Segunda Guerra Mundial e os campos de concentração nazista - e tudo isso é feito através da relação desses temas com imagens diversas. Mas não somente isso, Harun Farocki analisa e reflete sobre o próprio cinema e a produção das imagens em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*. Tomando as cenas de guerra, de programas de computador e também de máquinas de alta tecnologia - que em vários momentos se utilizam das imagens no seu funcionamento - Farocki estabelece uma relação entre o estudo da temática histórico-sociológica, com o estudo da imagem e do olhar. O que torna esses dois temas indissociáveis na obra de Harun Farocki.

O primeiro capítulo da pesquisa tem como objetivo maior analisar a obra e vida de Farocki até chegar na produção de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*. Isso é necessário para que seja possível fundamentar a hipótese lançada aqui. A proposta é de que Farocki, ao estudar as imagens e ressignificá-las a partir da montagem, ressignifica também o olhar em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* e propõe a possibilidade, bem como a necessidade de uma politização do olhar. E por isso a necessidade em analisar a obra do autor por completo, para que por fim, seja plausível e possível fundamentar a hipótese. Portanto, nesse trabalho, o leitor se encontrará com

uma pesquisa - de fato ainda inicial, que de certo exigirá mais alguns anos de trabalho para se consolidar, e muito disso se dá ao fato de Harun Farocki ser ainda pouco estudado no Brasil -, pretensamente rigorosa, tanto sobre a vida do cineasta, quanto sobre o filme analisado.

Como dito no parágrafo acima, a obra de Harun Farocki é ainda pouco conhecida no Brasil. Portanto, acredito que essa obra, ainda de caráter introdutório, possa servir para que outras pessoas que desejam estudar Farocki, encontre aqui uma base inicial, tanto referencial bibliográfica, quanto informativa - e aí se tratando mais específico, claro, do primeiro capítulo que aborda a trajetória inicial de Farocki. Por conseguinte, vale dizer que grande parte do esforço desse trabalho - se não o maior - se deve ao levantamento bibliográfico e à pesquisa do referencial teórico. Com isso, espera-se que o trabalho seja lido, e sirva de fonte para futuros pesquisadores, para que conheçam Harun Farocki, e sua contribuição para o estudo das imagens e do olhar. Contribuição que se torna extremamente necessária, principalmente no tempo presente com o maior desenvolvimento dos meios de comunicação - muito através da internet -, de modo que a análise que Farocki faz do bombardeio de imagens sobre os espectadores, atualmente está de fato mais presente do que nunca.

Essa pesquisa é em parte uma análise da produção do cineasta, e em outra, a análise de um filme. Portanto o presente trabalho se baseia em citações, tanto do próprio Harun Farocki - principalmente quando analisando sua trajetória como cineasta -, mas também da narração em off que percorre todo o filme *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (que mesmo sendo uma voz feminina, sabe-se que é a "voz" do próprio Farocki). Mas não somente deles, é claro. O texto busca uma fundamentação teórica em alguns dos principais autores que estudam, tanto a obra de Farocki, quanto a representação dos campos de concentração nazistas e a politização do olhar.

O trabalho está divido em três capítulos, que se dividem em subcapítulos em seu interior. No primeiro capítulo, como levantado acima, é feito um estudo acerca da vida e obra de Harun Farocki, buscando compreender os nexos principais da vida do autor, que o fizeram chegar no momento em que produziu *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*. O trabalho se deu dessa maneira, devido à importação da tese marxiana[1] - para

[1] O termo "marxiano", é comumente usado entre pensadores marxistas para se referir ao pensamento e obra do próprio Karl Marx. Enquanto marxismo se refere à produção teórica dos pensadores que de

a análise. Essa tese afirma que o pensamento é determinado socialmente, e que portanto, para compreender um pensamento, ele deve ser analisado em seu contexto social. E nesse primeiro capítulo, é analisada a relação de Farocki com o cinema militante e o que isso representa para ele, no filme *Fogo que não se apaga (1969)*. Bem como, posteriormente, a ruptura de Farocki com o cinema militante, e posteriormente com a utilização de atores, que o leva à maturação da análise presente em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*. No segundo capítulo, o trabalho busca fazer uma análise acerca do filme *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*. O capítulo é dividido entre os principais temas que Harun Farocki aborda no filme. A partir de então a análise nesses subcapítulos, são feitas a partir das principais cenas. E a escolha das principais cenas, foi feita em relação à escolha da temática a ser abordada. Portanto, a cena que estiver presente no corpo do texto, é aquela em que Farocki eleva ao extremo o tema que está abordando no filme, e assim essas imagens foram destacadas. E no último capítulo, é onde, concluído o estudo da vida do cineasta que produz, quanto a obra a ser analisada, é lançada a hipótese da politização do olhar. E nesse caminho, tanto o estudo de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, quanto essa hipótese, são frutos de uma compreensão das principais preocupações que Farocki teve ao longo da vida, e mais específico nessa fase. E o leitor não teria acesso a essas preocupações de Farocki, se não fosse o desenvolvimento do primeiro capítulo.

---

alguma forma se baseiam em Karl Marx para suas reflexões. O termo Marxiano é referente à própria obra do autor.

1. HARUN FAROCKI: UM CINEASTA QUE É A SÍNTESE DO SEU TEMPO

1.1. Sobre o início: o cinema militante nos anos de DFFB[2]

Num primeiro momento, é necessário apresentar a trajetória de Harun Farocki (1944-2014), para investigar, como sua vida, de certa forma, determinou sua produção artística. A percepção dessa necessidade, advém da apropriação da determinação social do pensamento, levantada por Marx na sua obra *Ideologia Alemã* (2007) no seguinte trecho:

> A produção de ideias, de representações, da consciência, está, em princípio, imediatamente entrelaçada com a atividade material e com o intercâmbio material dos homens, com a linguagem da vida real. O representar, o pensar, o intercâmbio espiritual dos homens ainda aparecem, aqui, como emanação direta de seu comportamento material. (MARX, 2007, p. 93)

Assim, junto a Marx, é impossível compreender a atividade humana, mesmo as atividade mais abstratas, como a arte e a filosofia, sem compreender a sociedade a qual o homem se insere. E nesse cenário, conhecer a história de Harun Farocki é imprescindível.

Em 1944 nasce Harun Farocki em Neutitschen, hoje República Checa, embora fosse para ter nascido em Berlim, isso devido à cidade estar sendo alvo de bombardeio (FAROCKI, 2010), como afirma o próprio cineasta em sua autobiografia *Trailers escritos* (2010). Essa informação não é nada trivial, uma vez que, a vida agitada de Harun Farocki, em muito contribui para pensar a sua relação com a imagem. E inclusive, em certa medida, a função social que a imagem tem para o cineasta - em desvelar as contradições da realidade e politizar o olhar de quem as vê - traço característico da produção de Farocki.

Farocki foi um cineasta e pensador relevante à produção cinematográfica Alemã. De acordo com ELSAESSER (2002) o desconhecido Harun Farocki avançou para ser um dos mais conhecidos cinestas da Alemanha.[3] É também consenso entre os

---

[2] Academia Alemã de Cinema e Televisão de Berlim.

[3] Elsaesser (2002) comenta: "A primeira vez que escrevi sobre Farocki foi em 1983, a primeira vez que o apresentei a uma audiência ao vivo foi em 1993, época em que, com alguma justificativa, eu poderia chamá-lo de "o cineasta desconhecido mais conhecido da Alemanha". Tradução nossa. No original "The first time I wrote about Farocki was in 1983, the first time I introduced him to a live audience was in

pesquisadores da área, que o cineasta inovou o fazer cinema em vários aspectos. Mais evidentemente é claro, quando o assunto é produção e percepção de imagens na sociedade do pós guerra. Viver na Alemanha divida - entre Alemanha Ocidental capitalista, e a Alemanha Oriental, socialista sob a influência da União Soviética - e estar no olho do furação de diversos conflitos politicos, o tornou um artista profundamente politizado, que desde a Guerra do Vietnã produz filmes que captam e refletem os principais conflitos armados que marcaram a geopolitica das ultimas décadas. Dessa forma, Farocki também se destaca pela sua diversificada filmografia, como se pode ver na apresentação do catálogo *Harun Farocki Por uma politizaçao do olhar* (2010) da Cinemateca Brasileira

> Um dos mais respeitados e prolíferos realizadores da Alemanha, responsável por uma obra que reúne mais de 60 filmes absolutamente originais e relevantes, tanto do ponto de vista da linguagem quanto dos temas que abordam (MOURÃO, 2010, p.5)

Farocki atingiu um alto nível criativo no estudo sobre a forma e capacidade de ressignificação da imagem. Esta última usada no intento de revelar a inevitável presença de discursos na imagem. Compete aqui, desvelar como Farocki dispõe desses recursos para elaborar suas obras, e qual o sentido que os mesmos ganham nas obras prontas. Para tanto, como foi explanado acima, precisamos compreender melhor a trajetória de vida de Farocki. Entretanto, agora, num tom menos genérico, urge conceber como Farocki lidou com a política em seu tempo, dado que em determinados momentos da vida ela é constantemente referida pelo cineasta que "buscava uma prática política avançada, como aquela promovida pelo Grupo Dziga Vertov ou pela revista Tel Quel." (FAROCKI, 2010, p. 68).

Em 1966, já após fugir de casa e ir para Berlim, Farocki entra para a primeira turma da recém fundada Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin (DFFB)[4]. Todavia, poucos anos depois, em 1968, Farocki junto a outros estudantes é expulso do curso por promover agitações políticas[5].

1993, by which time I could with some justification call him “Germany’s best-known *unknown* filmmaker." (ELSAESSER, 2002)

[4] Academia Alemã de Cinema e Televisão de Berlim.

[5] De acordo com Pantenburg, após a visita do lider do Iran Mohammed Reza Pahlavi em Berlim, houve protestos estudantis contra o regime de *Reza* e a reação brutal da polícia teve como consequência a morte do aluno Benno Ohnesorg em 1967. A partir daí houve uma politização rápida de alguns estudantes e a

Durante sua curta estadia na universidade, Farocki se aproximou de um círculo de estudantes militantes, levando o cineasta ao encontro da esquerda, o que por sua vez dirigiu os interesses de Harun Farocki para determinadas temáticas. Como no seu curta *Die Worte des Vorsitzenden*[6] (Alemanha Ocidental, 1967, 16mm, 3') feito em 1967 com assistência de Helke Sander (1934), cineasta e militante feminista, e Holger Meins (1941-1974), cineasta e militante de esquerda. De acordo com Thomas Voltzenlogel (2014), Farocki teve como "intenção nesse filme simbolizar a contradição entre a ideia de que palavras são armas e o fato material de que, no máximo, elas são apenas armas de papel" (VOLTZENLOGEL, 2014, sem paginação)[7]. Ele filma um homem que depois de ler *O livro Vermelho* de Mao Tse Tung, rasga uma página para poder fazer um avião de papel e jogar na direção de duas personagens usando máscaras do líder do Irã Mohammed Reza Pahlavi e sua esposa.

Farocki, em toda sua militância política, jamais deixou de ser poético e inclusive renunciava a ação política direta. Ainda assim seus filmes apresentavam um manifesto estético político, nos quais, através de formas e gestos, expressavam atos de resistência. Em contra mão a isso, seus antigos colegas de curso, agora desistiam do cinema para entrar na militância política partidária, como bem assinala Ricardo Terdiman Lerman em *Harun Farocki e a (des)montagem do olhar* (2017)

> 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. (LERMAN, 2017, p.17)

Analisar com quem Farocki se relacionava, quem o influenciava, e quem ele criticava, é importante para compreender como a produção e a personalidade do autor

---

academia se tornou um dos centros do movimento de protesto em Berlim que levou a expulsão de vários alunos incluindo Farocki. Ver PANTENBURG.

[6] Tradução: As palavras do presidente.

[7] Tradução nossa. No original: "Attempts to symbolise the contradiction between the idea that words are weapons, and the material fact that, at most, they are merely paper weapons." Ver VOLTZENLOGEL (2014)

adquirem caráter ímpar. Farocki e os outros estudantes da primeira turma de cinema da DFFB se afirmavam como um movimento de cinema independente que nasceu contemporâneo e à margem do Novo Cinema Alemão e frequentemente mantinham seus filmes de forma independente através de meios alternativos de fomento, ou através de trabalhos na televisão alemã. Por não se encaixar no *mainstream* do cinema alemão mais comercial, Farocki se tornou crítico à produção cinematográfica do Novo Cinema Alemão

> Farocki estava fazendo duros julgamentos sobre a maioria dos diretores mais proeminentes do "Novo Cinema Alemão" da época (Win Wenders, Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff) -, aos quais ele acusou (e, por falar nisso, continuaria a acusar por muito tempo) de "conformar-se com a ideia que todos tinham sobre o que o cinema deveria ser", especialmente no que fazia em seus modos de edição ou seu hábito de recorrer às formas canonizadas de, por exemplo, plano e contra- plano. (DIDI -HUBERMAN, 2013, p.15)[8]

Ou nas próprias palavras de Farocki: "Não pensávamos muito em Fassbinder, Herzog e Reitz, e só gostávamos dos filmes de Wenders feitos no início de sua carreira". (FAROCKI, 2010, p. 68).

Para além das questões abordadas acima, Farocki também acreditava no cinema enquanto forma de atividade política. "Então alguém teve que tomar uma posição. Tinha que intervir. Algumas das fotografias da época mostram Farocki com banners ou megafones em espaços públicos." (DIDI -HUBERMAN, 2013, p.18)[9] Durante esse período, seus trabalhos no campo do cinema e audiovisual eram marcados por ideais políticos, entretanto essa linha de cinema nem sempre era adaptável ao mercado, principalmente nas emissoras de TV, sua principal fonte de rescursos, o que levava Farocki a ter divergências tanto politicas como estéticas, como é possível ver nas palavras do autor: "Não foi fácil fazer algo político na televisão, pois eu não entendia política como simples conteúdo ou discurso." (FAROCKI, 2010, p. 68). Junte a isso o

---

[8] Tradução nossa. No original: Farocki estaba emitiendo juicios muy duros sobre la mayoria de los directores más proeminentes del “ Joven Cine Alemán” de aquella epoca (Win Wenders, Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff -, a quienes acusaba (y, por lo demás, seguiría acusando po mucho tiempo) de “conformarse com la idea que todo el mundo tenía acerca de lo que se suponía que debía se el cine”, especialmente em lo que hacía a sus modos de editar o a su hábito de recurrir a las formas canonizadas de, por ejemplo, el plano-contraplano. (DIDI -HUBERMAN, 2013, p.15)

[9] Tradução nossa. No original: Entonces uno tenía que tomar uma posición. Tenía que intervenir. Algunas de las fotografiás de esa época muestran a Farocki com pancartas o megáfonos em espacios públicos. (DIDI -HUBERMAN, 2013, p.18)

fato de Farocki ser influenciado pela Nouvelle Vague e o cinema direto, como diz Georges Didi-Huberman (2013):

> Seus primeiros filmes, filmados (enquanto) ainda era estudante, prosseguiram, como Tilman Baumgärtel colocou de maneira tão acertada, a partir de um pensamento "guerrilheiro" alimentado por uma ira de índole política e tomavam emprestado os recursos formais do situacionismo, *Nouvelle Vague* francesa e cinema direto. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.15)[10]

Jean-Marie Straub (1933), Danièle Huillet (1936-2006) e Jean-Luc Godard (1930) são peças centrais para compreender as escolhas estéticas de Harun Farocki em sua trajetória cinematográfica. Desde suas considerações sobre atuação que aprendera com os Straub-Huillet e as concepções políticas sobre cinema de Godard - sobretudo como o mesmo aproximava Bertolt Brecht[11] (1898-1956) à estética cinematográfica. Este último é essencial para a construção da estrutura de um dos seus filmes mais marcantes, *Fogo que não se apaga* (*Nicht löschbares Feuer,* Alemanha ocidental, 1969, 16mm, 25'). Devido à importância da obra, o próximo tópico é destinado à exposição do filme.

1.2. *Fogo que não se apaga:* um ponto de inflexão na vida do cineasta

A estreia de Farocki no cinema é marcada pela estética do *agitprops* (filmes de agitação e propaganda) e do uso do efeito de *distanciamento brechtiano*[12]. Farocki tinha como premissa montar seus filmes de uma forma mais racional e pedagógica possível. Esse efeito é visível em *Fogo que não se apaga* (*Nicht löschbares Feuer,* Alemanha

---

[10] Tradução nossa. No original: Sus primera películas, filmadas mientras (enquanto) aún era estudiante, procedían, como lo expresó tan acertadamente *Tilman Baumgärtel*, de um pensamento de “guerrila” alimentado de uma ira de índole política y tomaban prestados sus recursos formales del situacionismo, la nouvelle vague francesa y el cine directo. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.15)

[11] Bertolt Brecht, dramaturgo e poeta Alemão do século XX que trouxe para a dramaturgia uma dimensão pedagógica que caracteriza-se pelo cunho político e critico apresentando os acontecimentos sociais procurando ao mesmo tempo entreter, mas principalmente fazer refletir através de uma estética do distanciamento. Brecht sendo um marxista não se limitava em explicar o mundo, se dispunha a modificá-lo.

[12] O efeito de distanciamento se torna conhecido a partir dos postulados teóricos de Bertolt Brecht, sua finalidade é tornar claro ao espectador de que a representação teatral é uma ilusão. Podem ser usados diversos artifícios na encenação ou na interpretação que colocam o espectador dentro desta possibilidade. Diferentemente das propostas artísticas realistas que tentam mostrar a ação vivida no palco como uma suposta realidade. No cinema esse efeito pode ser aplicado para expor ao espectador que ele está diante de uma ação ou representação cinematográfica ao mostrar as câmeras durante o filme, usar sons não sincronizados ou direcionar o olhar dos atores para as câmeras.

ocidental, 1969, 16mm, 25'). Realizado em pleno furor da Guerra do Vietnã é importante peça constituinte da carreira do cineasta. O filme começa com Farocki lendo um relato de Thai Bihn Dan, garoto atingido por uma bomba napalm[13] na guerra do Vietnã. Nessa primeira cena, mas já num segundo momento, Farocki, após terminar de ler o relato, quebra a quarta parede[14] e se dirige diretamente ao espectador com claras referências ao distanciamento e intervenção[15], do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, através de um diálogo franco com o público. E então Farocki indaga: "Como podemos lhes mostrar o napalm em ação?", "E como nós podemos lhes mostrar as lesões causadas pelo napalm?" Ao fim, Farocki chega a conclusão de que, se mostrasse diretamente as imagens "vocês fechariam os olhos", primeiro às imagens, depois à memória, aos fatos, e por fim, fechariam os olhos ao contexto. E que portanto, só poderia dar ao público "uma pequena ideia de como o napalm funciona", e então Farocki se queima com um cigarro (Figura 01).

Figura 01 - *Fogo que não se apaga* (1969)

[13] Bombas incendiárias utilizadas pelos EUA durante a Guerra do Vietnã. Desde então o Napalm ganhou fama negativa dado ao tamanho dos estragos que causava à população que era atingida pela bomba. Isso fez com que o Napalm virasse tema a ser discutido em todo o mundo.

[14] No cinema, a quebra da quarta parede se refere ao ato do personagem de olhar para a câmera. O que é importante para Farocki em *Fogo que não se apaga*, porque serve ao cineasta para deixar claro que aquilo era um filme.

[15] Para ELSAESSER (2010), intervir poderia ser o termo (brechtiano) aplicado aos primeiros trabalhos e Farocki às suas ambições radicais quando começou a filmar nos anos 1960. Ver ELSAESSER (2010).

Essa cena (Figura 01) é muito importante, tanto ao filme quanto à trajetória do autor. Como afirma, Thomas Elsaesser em *Harun Farocki: Cineasta, artista e teórico da mídia*: "Vista em retrospecto, a cena contém tudo sobre a obra de Farocki e prefigura as preocupações fundamentais do seu cinema" (ELSAESSER, 2010, p. 106). O cineasta, mostra na cena introdutória de *Fogo que não se apaga* uma preocupação estética complexa direcionada em se fazer presente e intervir na realidade "uma forma particular de 'práxis' quando se fala a respeito de um artista que também se vê como um ativista." (ELSAESSER, 2010, p. 101) Além disso, nesse momento já existe uma indissociabilidade entre o ato expressivo e os modos de produção dessa expressão, afirmando uma certa opacidade[16] em seu cinema, como classificaria Ismail Xavier (1984), propondo um anti-ilusionismo e um antirrealismo que desloca o olhar do espectador para o próprio aparato fílmico. Esta particularidade, ainda de forma implícita em *Fogo que não se apaga* será determinante nos filmes seguintes de Farocki. Nessa forma de produção cinematográfica, o meio, ou seja, a imagem se apresenta enquanto imagem, se apresenta enquanto uma construção. E o faz para justificar seu trabalho crítico de investigação sobre a potência das próprias imagens e seus diferentes modos de presença e aparição.

Nesse sentido, já no início é perceptível o que foi apresentado anteriormente, o rumo diferente e decisivo que Farocki toma em relação aos seus colegas militantes da universidade (DFFB). Vale destacar, que nesse momento, Farocki se diferencia esteticamente dos demais filmes políticos militantes, entretanto sem largar os fortes posicionamentos políticos propriamente. O autor a faz [a política] de forma mais rebuscada, com preocupações estéticas - e não somente a preocupação militante. Essa forma diferente de abordar os temas políticos se dão no momento em que Farocki reconhece os limites da representação imagética nos filmes - momento esse em que no cinema, uma linguagem visual, apresentar uma imagem literal, em que uma pessoa é queimada pelo napalm, causaria horror nas pessoas, e portanto não cumpriria o papel estético de fazê-las compreender a situação. Ao reconhecer esse limite, Farocki encontra uma solução no nivel estético da linguagem, o cineasta utiliza de uma comparação, uma metáfora, como diria Elsaesser:

---

[16] Ismail Xavier discute as principais correntes do cinema e seu pensamento estético e ideológico com destaque na oposição entre a transparência (o efeito-janela da tela de cinema) e a opacidade (efeito da tela como superfície) Há no cinema de Farocki uma preocupação em afirmar a imagem cinematográfica como signo e como discurso, logo uma aproximação com o cinema de opacidade. Ver XAVIER,1984.

> Por outro lado, a inadequação é justificada em outros termos: demonstra a necessidade de uma metáfora - algo que significa outra coisa - quando se retratam as realidades do mundo e quando se tenta trazer o 'inimaginável' para a imagem, tornando-o visível (ELSAESSER, 2010, p. 106)

O ato de queimar-se com o cigarro (Figura 01), nesse enredo, de forma alguma é diminuir o sofrimento causado pelo napalm. Ao contrário, Farocki afirma no texto do filme que o napalm é uma das piores coisas que a humanidade fez, e que portanto, não há comparação possível. Mas se é incomparável - como deixa claro a própria fala de Farocki no filme - por que comparar na imagem? Porque a comparação é a única maneira possível de apresentar o napalm sem causar horror nos espectadores. A problemática da comparação, está presente na obra de Elsaesser, que destaca a metáfora enquanto parte constituinte da obra Farockiana:

> Nesse sentido, a equivalência metafórica e (quase sempre) de fechamento das sequências de pensamento. Nesse sentido, a equivalência metafórica e (quase sempre) a discrepância metafórica (catacrese) estabelecem a poética de Farocki, assim como a sua política. Mas a metáfora também define o que pode ser uma imagem e quais são seus limites, e a metáfora repassa à linguagem a responsabilidade de cuidar da imagem. (ELSAESSER, 2010, p. 108)

Para entender que Farocki não está banalizando o sofrimento causado pelo napalm é necessário compreender o cinema, e como ele nasce de uma junção de várias imagens em movimento, junto à produção textual. Enquanto uma poesia é composta por linguagem textual - ou até também imagens, mas uma de cada vez -, o cinema, pelo contrário, une linguagem textual e imagens ao mesmo tempo numa sequência de cenas. Farocki utiliza muito bem disso, pois enquanto que na imagem, ele de certa forma banaliza a dor do napalm, comparando-a com uma queimadura de cigarro (Figura 01). No texto, ele mostra o horror que é o napalm, e a incomparabilidade da desgraça que o mesmo causa. Veja por exemplo nesse trecho do filme:

> Um cigarro queima a 400°C. O napalm queima a 3000°C [...] O napalm queima a 3000°C. A mais pequena gota queima meia hora. Ele libera gases tóxicos que atacam a respiração humana. Os gases tóxicos tiram as pessoas de seus abrigos. Num raio de 82 metros, sobreviver é quase impossível (FOGO QUE NÃO SE APAGA, 1969)

Nessa produção, Farocki transita muito bem entre literatura e arte visual.

Reconhece o limite de uma - o de representar o horror na arte visual -, e completa com a outra - mostrando o horror na produção textual.

Essa é a introdução do filme, o qual Farocki denuncia a guerra do Vietnã, mas focado na arma química napalm. E aí está a genialidade do autor, Farocki consegue facilmente se desvencilhar da argumentação moral, armadilha parasitária presente na esquerda até os dias de hoje, e através do seu cinema, permite que o espectador compreenda a perversidade constantemente presente na sociedade capitalista. Novamente, Farocki mostra isso sem recorrer ao ardil moralista; em *Fogo que não se apaga*, Farocki não precisa mostrar cenas de crianças queimadas, ou de pessoas chorando. Ele toma o autor de forma mais sutil, mostrando como até um estudante, mesmo sem se dar conta, está presente na produção de uma arma química. Esse filme mostra elevada consciência do fazer artístico em Farocki, ainda jovem. Está bem claro, no enredo do média-metragem, que Farocki não queria fazer ninguém se sentir empático, seu filme tinha um caráter superior, fazer os espectadores compreenderem a indústria da guerra (guerra química) para além das análises superficiais, mas em toda sua complexidade. Essa vontade de Farocki em transgredir e chegar à raiz do problema, lembra novamente Marx, que de alguma forma, influenciou o cineasta "Ser radical é agarrar a coisa pela raiz. Mas a raiz, para o homem, é o próprio homem." (MARX, 2010, p. 151)

O filme *Fogo que não se apaga* é uma peça-chave para comprendermos certas caracteristicas esteticas que se desdobram em suas próximas obras, essas são a vontade de intervir direta e indiretamente - em carne e osso ou em voz off - e também o interesse que gestos ou imagens (metafóricas) podem sugerir uma presença de um objeto ausente ou irrepresentável. *Fogo que não se apaga* para Elsaesser, é pedra angular para compreender Farocki pois "sua auto-mutilação em *Fogo que não se apaga* é simbólico-metafórica e deve ser entendida como um ato de auto-iniciação como artista (renunciando ao ativismo político direto)." (ELSAESSER, 2010, p. 106)

Farocki em *Fogo que não se apaga* marca a escolha do autor pelo cinema - e a arte como um todo como principal meio para chegar na raiz dos problemas da sociedade porém o tema político vai marcar a produção do cineasta até início dos anos 1980. Posteriormente, como será visto adiante, Farocki vai de fato se desvencilhar de vez do tema político-pedagógico, para abordar novos temas em sua produção filmica. Dito isso,

é possível seguir para o Farocki artista, analisando melhor suas fases e produção estética.

1.3. Da narrativa política à politização do olhar: a propósito da ruptura na produção cinematográfica de Harun Farocki

O lançamento de *Fogo que não se apaga*, marca o início de um novo período na carreira de Harun Farocki. Momento criativo do autor, correspondido entre 1969 e o final da década de 1970**.** Durante esses anos a produção de Farocki se desdobra em uma variedade de projetos e de engajamento político. Momento em que o cineasta se envolve com atividades tão distintas quanto a produção de filmes de ficção, filmes instrucionais para trabalhadores e militantes, e também na produção televisiva. Esses anos deixam claro que, por mais que tenha optado pelo cinema em detrimento da ação política direta - como dito anteriormente - Harun Farocki, por enquanto, ainda não abandona a perspectiva da transformação política através do cinema militante.

É possível vislumbrar a presença constante dos temas políticos nos filmes e escritos de Farocki durante esse período - e mesmo em textos posteriores do autor, quando refere-se a essa fase da sua vida. Um dos textos em que Farocki apresenta sua posição acerca da política, é o artigo *"Lerne das Einfachste!"* (Aprender lo Elemental) publicado em 2010. E nesse escrito o próprio Harun Farocki - sobre esse período de sua vida - diz:

> Naquela época, muitas coisas eram discutidas e, após as exibições de filmes, sempre havia uma discussão sobre o cinema, em que uma ou várias pessoas se levantavam e reivindicavam o *cinema político*. Também nos festivais estas reivindicações eram pronunciadas, de preferência em um lugar e em um momento em que não estava previsto. Eu também participei dos debates nesses lugares e me pronunciava a favor de que os filmes fossem como panfletos, megafones, banners ou como as nossas manifestações, que interrompiam o curso normal dos negócios em lojas e cafés. (FAROCKI, 2013, p. 47)[17]

Essa preocupação em utilizar do cinema como um lugar para se fazer política

[17] Tradução nossa. No original: En esa época se discutían muchas cosas y después de las proyecciones de películas se armaba siempre una discusión sobre cine, en la que una o varias personas se levantaban y reivindicaban el *cine político*. También en los festivales se pronunciaban esas reivindicaciones, preferentemente en un lugar y en un momento donde no estaba previsto. Yo también participaba de los debates en esos sitios y me pronunciaba a favor de que las películas fueran como los volantes, los megáfonos, las pancartas o como nuestras manifestaciones, que interrumpían el curso normal del negocio en locales y cafés. (FAROCKI, 2013, p. 47)

não é especificidade de Farocki. Na verdade, o caminho para a produção de um cinema político é um tema amplamente discutido no cinema desde a década de 1920 com os cineastas russos Sergei Eisenstein (1898-1948) e Dziga Vertov (1896-1954). Entretanto, destaco principalmente o período a partir do pós-guerra, e alcançando seu auge na década de 1960 e 1970 na Europa, com cineastas como Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin (1943) Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, Pier Paolo Pasolini (1922-1975), Chris Marker (1921- 2012), entre outros. E também na América Latina, África e Ásia com os cineastas defensores do cinema do terceiro mundo: Glauber Rocha (1939-1981), Patricio Guzmán (1941), Fernando Solanas (1936), Ousmane Sembene (1923-2007) e outros cineastas que discutiam formas de pensar o cinema aliado as questões politicas e sociais de suas realidades. Por conseguinte, é observado que Farocki é um cineasta do seu tempo, que compreende e tenta responder problemas candentes à sua realidade. Isso acabou aproximando Farocki de determinados autores e cineastas.

Durante as décadas de 1960 e 1970, parte dos jovens cineastas alemãs da DFFB em Berlim ligados a movimentos de esquerda de cunho constestatório Helke Sander, Harmut Bitomsky (1942), Ulrich Knaudt, Holger Meins, entre outros, encontravam no cinema uma forma de discutir política. Esses jovens em quase sua totalidade foram influenciados por Bertolt Brecht e a *Nouvelle Vague* - especialmente Godard. Com Farocki, novamente, não se dá de forma diferente. Assim sendo, é necessário retomar essas duas figuras, apontando o destaque que têm, e onde efetivamente influenciam na produção cinematográfica de Farocki. E por conseguinte apresentar os autores que, se antes já eram influência para Farocki, como já citado anteriormente, a partir da década de 1970, se transformam em modelos ideais de produção artística a serem seguidos pelo cineasta: "Exceto no filme de Godard *Les carabiniers*, até agora eu nunca tinha visto no cinema algo que chegasse tão perto do postulado de Brecht sobre a necessidade de compor algo próprio para o cinema." (FAROCKI, 2013, p. 43)[18].

O dramaturgo alemão Bertolt Brecht, nascido em 1898 em Berlim, é conhecido, para além de suas poesias e peças, também por suas concepções acerca da arte, e do, segundo o autor, papel político que ela deve cumprir. Dentro da perspectiva de papel político transformador da arte, Brecht escreve textos teóricos defendendo essa

[18] Tradução nossa. No original: Salvo en la película de Godard *Los carabieneros*, hasta el momento yo nunca había visto en el cine algo que se acercara tanto al postulado de Brecht de la necessidad de componer algo propio para el cine. (FAROCKI, 2013, p. 43)

concepção de arte. É a forma de arte enquanto agente político transformador defendida por Brecht, que se faz presente na produção do Farocki:

> Mesmo antes de eu ter fugido da escola pela primeira vez, eu havia começado a ler Brecht. Brecht havia dado forma ao conceito de obra didática. Sua noção e prática de distanciamento visavam expor a ação cênica como uma construção, como um modelo a partir do qual algo poderia ser estudado. (FAROCKI, 2013, p. 48)[19]

Essa presença de Brecht na obra de Farocki fica notável, quando é interesse do cineasta chamar o público a pensar, criar um público ativo, que possa pensar de forma crítica a produção do filme. A questão que deve estar em evidência é como o filme é feito e para quem é feito. Pois para Brecht, o dever do artista não é o de mostrar como são as coisas verdadeiras e sim o de mostrar como verdadeiramente são as coisas (BRECHT APUD BOAL, 1991). Farocki tenta trazer essa máxima de Brecht em seu método de trabalho.

> A singularidade do trabalho de Farocki reside na sua atitude "anti-pedagógica". Ele criou um dispositivo cinematográfico que, ao contrário de um grande número de documentários e filmes militantes, não pressupõe um espectador ignorante que precisa ser educado, edificado e informado para poder se revoltar, mas que, pelo contrário, modela um espaço-tempo em que o espectador está livre para circular dentro e entre suas imagens, a fim de ser um (co-) produtor de - e não apenas um receptáculo para - conhecimento. (VOLTZENLOGEL, 2014, sem paginação)[20]

Essa análise, defendida por Voltzenlogel (2014) sobre a obra de Farocki, apresenta uma clara influência de Brecht. Uma vez que o dramaturgo Alemão, quando discutindo o teatro épico, apresenta a necessidade de quebrar a barreira entre obra e espectador como argumento central para a sua defesa de como deve ser o teatro transformador. E completa dizendo que essa quebra é necessária para destruir a ideia de espetáculo, que para o autor, servia para subordinar a plateia aos interesses ditados pelas

---

[19]Tradução nossa. No original: Ya antes de haberme escapado de la escuela por primera vez había empezado a leer a Brecht. Brecht había dado forma al concepto de obra didáctica. Su noción y su práctica del distanciamiento apuntaban a exhibir la acción escénica como una construcción, como un modelo a partir del cual se podía estudiar algo. (FAROCKI, 2013, p. 48)

[20]Tradução nossa. No original: The singularity of Farocki's work resides in his 'anti-pedagogical' attitude. He created a cinematic dispositif which, as opposed to a large number of documentary and militant films, does not presuppose an ignorant spectator in need of being educated, edified and informed in order to turn to revolt, but which, on the contrary, fashions a space-time in which the spectator is free to circulate within and between its images in order to be a *(co-)producer* of - and not merely be a *receptacle* for - knowledge.(VOLTZENLOGEL, 2014, sem paginação)

classes dominantes, que criavam as peças. Brecht defende que a obra suscite o esclarecimento sobre o conteúdo produzido, em detrimento do estado de inércia que os espectadores se encontram perante as peças idealistas. Essa crítica ao espetáculo nos moldes antigos, importada de Brecht, no cinema se deu em forma de crítica aos filmes *mainstream*, principalmente de Holywood. De modo que, a principal discordância se dava em relação à forma e a narrativa em que os filmes eram feitos

> A política consistia em resistir ao poder das imagens, combatendo a sua construção de uma segunda natureza e contrariando a realidade de sua ilusão com um discurso mais ou menos didático sobre a natureza da representação fílmica. A reviravolta auto-reflexiva foi um gesto de recusa, uma negação, confiando no puro antagonismo em vez de revolver uma nova forma de realismo. Era o tempo dos contra-cinemas, do desprazer, do anti-ilusionismo. (ELSAESSER, 2004, p. 135)[21]

Uma outra influência para Farocki nesse período, como enunciado anteriormente, foi o cinesta Jean-Luc Godard. Onde

> Godard e Brecht são duas figuras entre as quais os primeiros ensaios cinematográficos de Farocki - então, no final da década de 1960, um jovem estudante de cinema do recém-criado Deutsce Film und Fernsehakademie - irão navegar: entre o didatismo brechtiano e o humor (ou ironia) do período do Grupo Dziga Vervtov de Godard. (VOLTZENLOGEL, 2014, sem paginação)[22]

Cineasta Francês nascido em 1930, Gordard teve seu auge em meio à grande década de 1960. De modo que não é possível pensar o autor sem compreender o que essa década representou para a intelectualidade da época, principalmente os franceses. Momento em que o *zeitgaist*, o espirito do tempo de Maio de 1968, influenciou lutas radicais de cunho contestatório, por quase todo o globo. Presente principalmente entre os jovens, as revoltas do maio de 1968, muito difundidas nos meios culturais, envolveu diversos artistas europeus, inclusive Godard que rompe com a Nouvelle Vague após as

---

[21] Tradução nossa. No original: Politics consisted of resisting the power of images, combating their construction of a second nature and countering the reality of their illusion with a more or less didatic discourse about the nature of fimic representation. The self-reflexive turn was a gesture of refusal, a negation, relying on pure antagonism rather than revolving a new form of realism. It was the time of counter-cinemas, of unpleasure, of anti-illusionism. (ELSAESSER, 2004, p. 135)

[22] Tradução nossa. No original: Godard and Brecht are two figures betweem whom the first cinematic essays by Farocki - then, at the end of the 1960s, a young film student at the recently established Deutsce Film und Fernsehakademie - will navigate: between Brechtian didacticism and the humour (or irony) of Godard's Groupe Dziga Vertov period. (VOLTZENLOGEL, 2014, sem paginação)

manifestações estudantis. A partir de então, o trabalho de Godard se aproxima radicalmente às teorias de Brecht

> Diretores franceses, como Jean Luc Godard e Jean-Marie Straub, transpuseram mais especificamente as ideias Brechtianas aos termos fílmicos: repensando a questão do prazer e do espetáculo, desenvolvendo modos fílmicos de distanciamento espectatorial e explorando a política de representação dentro e através do cinema - no mesmo espírito em que Brecht refletia sobre as implicações ideológicas das tradições do teatro burguês. (ELSAESSER, 2004, p. 133)[23]

Com isso Godard decide - junto a outros cineastas que se unem num grupo intitulado Grupo Dziga Vertov - partir para um cinema engajado, não só na causa política, mas também na própria linguagem cinematográfica. E nesse caminho, o grupo mostra elevada preocupação com as diferentes possibilidades que podem surgir para a produção cinematográfica, atraves da realização de formas de representações críticas. São nessas circunstâncias que surge a máxima dizendo que fazer um filme politico não é o mesmo que fazer filmes politicamente

> estes filmes são experiências singulares sobre as consequências ideológicas daquilo que se escolhe como forma. Levam Brecht para além do distanciamento e do estranhamento, dando continuidade à propria lição brechtiana de que o problema da forma é em si o problema da política. (ALMEIDA, 2005, p. 9)

E desde o contato de Farocki com Godard, transformar o cinema a partir de sua linguaguem também se torna um mote para o jovem Farocki, que também escreve uma máxima dizendo que "fazer do cinema uma ciência, politizar a ciência"[24] (FAROCKI, 2013, p. 48). Findada a demonstração dos dois principais intelectuais que fundamentaram diretamente a produção de Farocki nesse período, é possível ir adiante, para um outro fato que é muito importante à produção de Farocki. Sua ligação com o amigo também cineasta Harmut Bitomsky. Juntos, Farocki e Bitomsky, durante esses anos, promoveram empreitadas que marcam a vida de Farocki e os rumos de sua

---

[23] Tradução nossa. No original: French directors such as Jean Luc Godard and Jean-Marie Straub have transposed more specific Brechtian ideas into filmic terms: rethinking the question of pleasure and spectacle, developing filmic modes of spectatorial distanciation, and exploring the politics of representation in and through the cinema - in much the same spirit as Brecht reflected on the ideological implications of the traditions of bourgeois theatre. (ELSAESSER, 2004, p. 133)

[24] Tradução nossa. No original: "*hacer del cine una ciencia —politizar la ciencia. "* (FAROCKI, 2013, p. 48)

produção cinematográfica.

Farocki, como já foi dito acima, e também Bitomsky, estavam preocupados em fazer do cinema um espaço para se produzir sobre, e debater política. Mas não só, estavam ambos preocupados com a transformação da realidade a qual se inseriam. E vale destacar que ambos, como destaco ao início desse capítulo, estavam num contexto onde ainda existia o bloco soviético, e portanto Guerra Fria, com presença de movimentos comunistas e socialistas por toda parte. Esse contexto cria em Farocki, bem como em Bitomsky, a concepção de que a participação política efetiva - rumo ao socialismo claro, já que no período era a motivação dos interesses políticos do cineasta - advinha dos movimentos de massas. Farocki mesmo, quando falando desse período diz:

> Até o final da República de Weimar, no movimento operário alemão, havia existido um grande sistema paralelo de formação, apoiado pelo Partido Social Democrata e depois também pelo Partido Comunista Alemão (KPD) e outros partidos radicais, por sindicatos, igrejas, universidades populares e associações. Aproximadamente uns dez mil trabalhadores estudaram temas específicos: história, política, economia e muitas gerais: da astronomia à literatura, da geologia à nutrição. Acreditamos no ressurgimento efetivo de um movimento com essas características e nossa ferramenta de aprendizagem contribuiria para o surgimento dessas grandes universidades populares. (FAROCKI, 2013, p. 48)[25]

E portanto, seguindo a intenção de Farocki, de abordar em seus filmes o tema da política através de um caráter transformador na realidade. Farocki, junto a Bitomsky, planeja se unir a outros cineastas e estudantes para pensar e produzir filmes didáticos sobre assuntos da economia politica. "Líamos Marx e seus comentários, e textos sobre semiótica, cibernética, didática e máquinas de aprendizado. Nossa proposta era: fazer filmes cientificamente e fazer ciência politicamente." (FAROCKI, 2010, p. 68)

Nesse momento Farocki e Bitomsky decidem filmar *O Capital* (1867). Farocki fora influenciado de forma intensa pelo marxismo. E seguindo sua estima pela política nesse período da vida, é plausível pensar na motivação de Farocki em filmar a obra *O*

[25] Tradução nossa. No original: Hasta el fin de la República de Weimar, en el movimiento obrero alemán había existido un gran sistema paralelo de formación, sostenido por el Partido Socialdemocráta y luego también por el Partido Comunista alemán (KPD) y otros partidos radicales, por sindicatos, iglesias, universidades populares y asociaciones. Aproximadamente unos diez mil trabajadores estudiaban materias específicas: história, política, economía y muchas generales: desde astronomía a literatura, desde geología a nutrición. Nosotros creíamos en la reaparición efectiva de un movimento de esas características y nuestra herramienta de aprendizaje contribuiría con el surgimiento de esas grandes universidades populares. (FAROCKI, 2013, p. 48)

Capital de Karl Marx

> No início de 1969, com Hartmut Bitomsky, começamos a fazer uma série de filmes didáticos sobre economia política. O plano era fazer três produções com as quais pudessem explorar os Elementos Fundamentais da Crítica da Economia Política e O Capital de Marx. Os filmes não buscariam substituir a leitura, mas, pelo contrário, complementariam. (FAROCKI, 2013, p. 48)[26]

Desse intento em filmar o livro *O Capital* saíram apenas dois filmes

> Com Hartmut Bitomsky (outro documentarista importante), uma tentativa de encenação do Capital de Marx, da qual resultaram dois filmes: *Die Teilung aller Tage* (A Divisão de Todos os Dias, 1970) e *Eine Sache, die sich versteht* (Uma Coisa Que é Évidente, 1971). (VOLTZENLOGEL, 2014, sem paginação)[27]

Entretanto, os filmes não obtiveram o sucesso que Farocki esperava. De acordo com Farocki, isso se dá ao fato de o público alvo do filme, a esquerda, devido ao seu caráter fragmentado, não aprovarou o filme. Enquanto os partidos não gostaram do filme porque não era produzido pelos próprios membros, e portanto não tinham o rigor necessário. Do outro lado, os que se diziam contra quaisquer tipo de dogma, se colocaram contra ao filme devido ao seu caráter excessivamente dogmático. Isso rendeu ao filme de Farocki e Bitomsky nada menos que um silêncio digno de fracasso. Pode-se dizer inclusive que o próprio modelo de filme político estava chegando ao seu fim de forma generalizada, desde a difícil adesão do público até o forte rechaço da crítica. Essas afirmações são evidentes quando um outro texto - que aborda a história do coletivo de artistas do qual Godard faz parte - for analisado. E sobre Godard, Jane de Almeida, autora do texto, diz

> Depois de mais de 35 anos desde o seu início [o grupo dziga vertov], tendo sido imediatamente recebidos com certo furor pelos primeiros espectadores e logo sendo relegados ao limbo, qualificados como

---

[26] Tradução nossa. No original: A principios de 1969, con Hartmut Bitomsky nos propusimos hacer una serie de películas didáticas sobre economia política. El plano era realizar tres producciones con las que pudieran explorar los *Elementos fundamentales para la crítica de la Economía Política y El capital* de Marx. Las películas no buscarían reemplazar la lectura sino, al contrario, complentarla. (FAROCKI, 2013, p. 48)

[27] Tradução nossa. No original: with Hartmut Bitomsky (another important documentary filmmaker), an attempted staging of Marx's *Capital*, from wich two films will result: *Die Teilung aller Tage (The Division of all Days, 1970)* and *Eine Sache, die sich versteht (A Thing That Is Evident, 1971).* (VOLTZENLOGEL, 2014, sem paginação)

> "extremistas", "radicais", "inassistíveis", demasiadamente politizados para os amantes do cinema e também demasiadamente estetizantes para o cinema político feito na época (ALMEIDA, 2005, p.8)

O enfoque político militante nas obras, legaram a Farocki anos de fracassos cinematográficos, a ponto de que seu único filme a fazer sucesso em todo esse período tenha sido *The Trouble with images. A Critique of Television (1973).* Esse filme é resultado de uma parceria com a emissora televisiva alemã *WDR (West German Broadcasting)* e fazia parte de uma série chamada *Telekritik* cujo principal objetivo era fazer críticas sobre a própria produção de imagens e a linguagem da televisão. E nesse momento se apresenta um dos pontos de confluência entre os diversos motivos que fazem Farocki mudar os temas que aborda em seus filmes, pois *The Trouble with images* foi o primeiro filme que Farocki fez sem material filmado por ele mesmo, já que o conteúdo do filme era o uso crítico das imagens de noticiário da televisão.

Farocki inicia uma transformação em sua produção. Precisava mudar a estratégia em relação à linguagem de seu cinema. O cineasta desistiu de falar da política nos seus filmes, e começou a estudar e falar mais da produção de imagem. Fazia isso no cinema, mas principalmente na televisão, onde o autor aprendeu a usar o o grande aparato televisivo para conseguir apoio financeiro. Esse espaço dá ao Farocki a oportunidade de efetuar diversos trabalhos, que mesmo antes o autor já havia demonstrado algum interesse atraves de produções para programas de televisão, documentários e telecríticas comissionadas pela televisão alemã. E esse trabalho estava muito ligado à necessidade que Farocki observa, de se pensar mais acerca da linguagem visual, e como as pessoas se relacionam com ela. Como Farocki diz:

> Seguimos um tempo mais com o projeto de introdução a linguagem audiovisual. O clima parecia favorável. "Como aprendemos a linguagem do cinema sem darmos conta, muitos não sabem que é algo que deveria ser aprendido. Ver e entender as imagens se considera uma coisa natural. [...] Farocki/ Bitomsky, que tem escolhidos exemplos bem simples e evidentes para sua série teórico-mediática, conseguem alcançar com seus exemplos um nível muito avançado de comunicação" ("A linguagem das imagens. Um projeto dos realizadores Farocki e Bitomsky sobre a escola do olhar", Werner Kliess, Die Zeit, 27/11/1970). (FAROCKI, 2013, p. 58)[28]

[28] Tradução nossa. No original: Seguimos un tiempo más con el proyecto de introducción al lenguaje audiovisual. El clima nos parecía favorable. "Como hemos aprendido el lenguaje del cine sin darnos cuenta, muchos no saben que es algo que debió ser aprendido. Ver y entender las imágenes se considera una cosa natural. [...] Farocki/Bitomsky, que han elegido ejemplos bien simples y evidentes para su serie

Nessa perspectiva, Farocki defende que as pessoas, muitas vezes, não compreendem a linguagem visual, e por isso é algo que deve ser ensinado. O que interessava Farocki era usar o cinema para estudar e analisar a indústria cultural, e também a própria produção de imagens.

E nesse mesmo momento, em meados da década de 1970, Farocki foi convidado por alguns alunos para dar aula em sua antiga universidade. Seu trabalho como professor é importante para a consagração da sua maturidade teórica em relação a seus filmes posteriores, pois nesses locais ele se dedicava a ensinar sobre teoria do cinema e da imagem dentro de uma perspectiva pedagógica

> Em 1970, alguns alunos da Academia de Arte de Stuttgart queriam me ter como professor e eles conseguiram minha nomeação. Eu, que tinha sido expulso duas vezes da escola e felizmente reincorporado em ambas as ocasiões, fui subitamente um professor universitário. Naquela época não havia vídeo e eu só conseguia de vez em quando uma cópia de 16 mm para mostrar aos alunos. Ensinava o que aprendi nos últimos dois anos. Crítica e história de máquinas de aprendizagem programadas. Fundamentos da cibernética. Teorias didáticas e textos críticos a esse respeito. (FAROCKI, 2013, p. 51)[29]

De acordo com Volker Pantenburg, no texto *Wie Filme sehen - Harun Farocki als Lehrer an der dffb* (Como assistir a filmes - Harun Farocki como professor na dffb), Farocki retornou em vários momentos como professor da instituição que havia deixado em 1968. Naquele contexto, o tópico "filme educativo" era bastante popular no DFFB e Farocki era um dos ex alunos que mais tinham contribuições a fazer sobre o tema. Um olhar sobre os textos de Farocki e projetos de filmes por volta de 1970 também mostra que a série de aulas que planejava para os seus alunos no DFFB estava intimamente ligada à sua própria produção cinematográfica. Pantenburg conclui que o

---

teórico-mediática, logran alcanzar con sus ejemplos un nivel muy avanzado de comunicación." ("El lenguaje de las imágenes. Un proyecto de los realizadores Farocki y Bitomsky sobre la escuela de la mirada", Werner Kliess, Die Zeit, 27/11/1970). (FAROCKI, 2013, p. 58)

[29] Tradução nossa. No original: En 1970, unos estudiantes de la Academia de Arte de Stuttgart quisieron tenerme como docente y consiguieron mi nombramiento. Yo, que había sido expulsado dos veces de la escuela y felizmente reincorporado en ambas ocasiones, de pronto era profesor universitario. En ese tiempo no existía el video y yo solo lograba conseguir muy de vez en cuando una copia en 16 mm para mostrarles a los alumnos. Enseñaba lo que había aprendido en los últimos dos años. Crítica e historia de las máquinas de aprendizaje programado. Fundamentos de la cibernética. Teorías didácticas y textos críticos al respecto. (FAROCKI, 2013, p. 51)

amadurecimento do cineasta se deu, também, através de suas experiências na prática docente e que, por sua vez, influenciaram sua produção audiovisual, em outras palavras, "para os filmes, obras televisivas, videoinstalações e textos, as questões de pedagogia e mediação de Farocki representam um *background* importante, ainda que invisível." (PANTENBURG) [30]

1.4. A chegada de Harun Farocki à maturidade: o cineasta da ressignificação das imagens

Após todo esse percurso de Farocki, com sua passagem pelo filme militante e os seus trabalhos para a TV e universidade, o cineasta, já na década de 1980, entra em um novo período em sua filmografia, que vai seguir para o resto da vida. Desse período em diante, portanto, novas concepções de imagem e narrativa atravessam Farocki. Ele desiste de usar atores "Nenhum ator, nehuma imagem criada por mim; é melhor citar algo que ja existe e criar uma nova qualidade de documentário" (FAROCKI APUD EHMANN; ESHUN, 210, p.194). Aliás, é a admiração pelo método de trabalho de Bresson e Straub Huillet que influencia majoritariamente Farocki a desistir de trabalhar com atores. Esses cineastas, para Farocki, eram os únicos que faziam um trabalho com os atores de modo que era capaz de cancelar um certo realismo na atuação, inspirado em Brecht. Portanto, depois de *Betrayed* (*Betrogen*, 35mm, 1985), seu único filme genuinamente ficcional, sem conseguir alçar o mesmo patamar de Jean-Marie Straub, Farocki deixa de trabalhar com os atores.

> Durante muito tempo, até o meu filme Diante dos nossos olhos em 1982 (lá estava eu com quase 40 anos de idade), segui o exemplo do Straub fazendo os atores falarem e agirem de uma forma diferente da exigida pelas convenções, isto é, em uma escola de Brecht-Straub. Então cheguei à conclusão de que isso não pode ser alcançado de forma individual. (FAROCKI APUS STACHE, 2013, p. 282)[31]

Esse período em que Farocki se encontra, marca o ponto de virada na sua

[30] Tradução nossa. No original: Für die Filme, Fernseharbeiten, Videoinstallationen und Texte Farockis stellen Fragen der Pädagogik und Vermittlung einen wichtigen, wenn auch meist unsichtbaren Hintergrund dar. (PANTENBURG)

[31] Tradução nossa. No original: Durante mucho tiempo, hasta mi película *Frente a nuestros ojos* de 1982 (ahí yo ya tenía casi cuarenta años) seguí el ejemplo de los Straub haciendo que los actores hablaran y actuaran de una forma diferente a la exigida por las convenciones, es decir, en un esrilo Brecht-Straub. Después llegué a la conclusión que eso no se puede conseguir de forma individual. (FAROCKI APUS STACHE, 2013, p 282)

maturidade. Farocki então cria filmes com uma nova premissa, mas feitos de duas formas, como afirma Christa Blümlinger (2010): "Podemos distinguir na vasta escultura audiovisual de Farocki, hoje com mais de cem filmes, vídeos e instalações, dois tipos de abordagem: cinema direto e cinema de reciclagem." (BLÜMLINGER, 2010, p.152) Dentre os filmes destacados desse período estão, *Uma imagem* (*Ein Bild*, Alemanha Ocidental, 1983, 16mm 25'), representando o cinema direto (um documentário observacional) e *Como se vê* (*Wie Man Sieht*, Alemanha Ocidenatal, 1986, vídeo, 72'), o cinema de reciclagem.

Figura 02 - *Uma imagem* (1985)

Por um lado o cinema direto, *Uma imagem* (1985) é o registo do início ao fim de uma produção de ensaio fotográfico da revista playboy de forma observacional (Figura 02) e representa essa perpectiva de documentar os processos de produção de imagem na publicidade, onde há a construção de uma imagem que direciona o olhar. Esse filme tem como premissa a pedagogia e politica do olhar, algo caro a Farocki ao longo de sua produção.

> Por muito tempo, planejei falar sobre o efeito da alienação, não apenas em relação a Brecht, mas também à arte pop. Tinha a ideia de documentar, com a minha câmera, de uma certa distância até o último detalho, os processos de produção cultural-industrial. Voltei a pensar nisso várias vezes. (FAROCKI, 2010, p. 71)

Por outro lado o cinema de reciclagem - o cinema que reutiliza imagens -, este período começa em 1986 com *Como se vê* (Figura 03), Farocki fará então seus filmes com base em material cinematográfico heterogêneo acumulado por ele ao longo dos anos, vestígios de trabalhos anteriores ou colhidos por acaso de suas atividades de pesquisa e na televisão. O tema do material diz a respeito a produção civil e militar, mostrando como o tanque de guerra deriva do trator, assim como a metralhadora do motor de combustão. A preocupação de Farocki sobre a história da técnica e automatização computacional em relação ao trabalho manual (Figura 03), será muito revisitada em seus filmes posteriores, inclusive no *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (Alemanha Ocidental, 1989, 16mm, 75') objeto de análise desse trabalho.

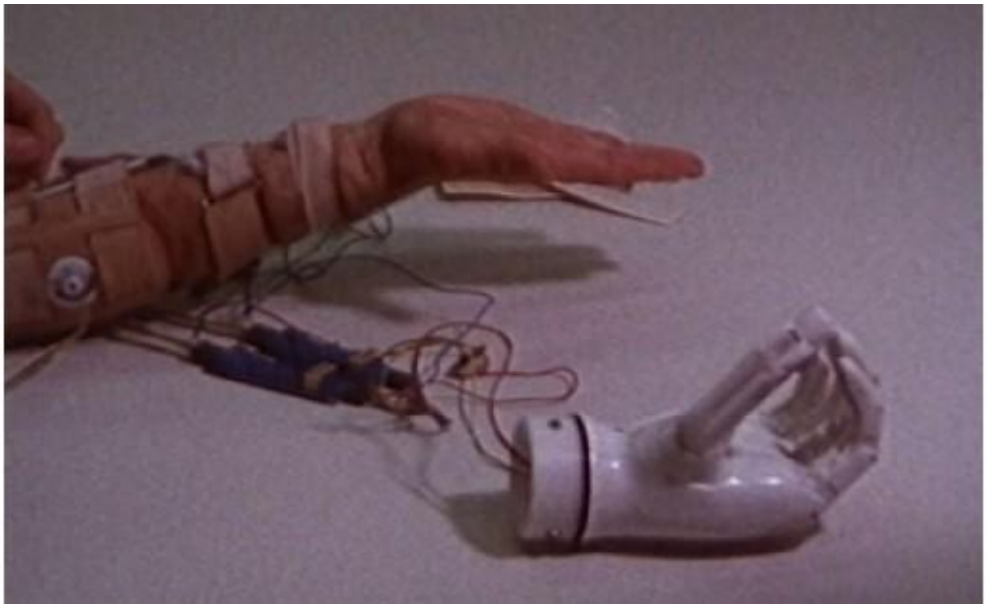

Figura 03 - *Como se vê* (1986)

As imagens de documentos de arquivo, filmes institucionais, anúncios, operações militares ou câmeras de vigilância, sejam transmitidas na televisão ou não, são manipuladas pelo cineasta de modo a revelar um significado oculto que só pode aparecer quando uma imagem é vista independentemente das outras, as quais estão associadas através da montagem.

> É tão necessário ter cuidado com as imagens quanto com as palavras. Imagens e palavras estão entrelaçadas em discursos e redes de significação. […] Meu caminho é buscar um significado oculto, limpar os escombros que obstruem as imagens. (FAROCKI APUD VOLTZENLOGEL, 2014, sem paginação)[32]

Esse periodo amarra os nós que antes estariam soltos em sua trajetória, desde o estudante militante, o professor universitário e o crítico da mídia, levam-no quase sem exceção para produzir filmes com uma proposta que conduz ao entendimento dos processos de trabalho e produção da própria imagem que leva à politização do olhar: "Algo sobre as condições de produção e uma linguagem que lhes convém. Faz você critico ou produtivo."(FAROCKI APUD PANTENBURG)[33]. Dessa forma a partir dos anos 1980, o cineasta alcança a sua maturidade artística, momento em que a estrutura de seus filmes se dá através operação de montagem de imagens de arquivo, ocupando uma posição privilegiada em seus filmes. Sua luta política agora muda-se para a sala de montagem, onde o cineasta desenvolve uma anatomia política das imagens através de um processo de restituição e montagem de imagens anteriormente fabricadas. (CALLOU, 2014)

O processo de montagem de imagens de arquivo e analise de imagens, se manifesta em forma de filme ensaio. E esse era o ponto necessário a se chegar para finalmente cumprir o objetivo desse trabalho. A análise do filme de Harun Farocki, *Imagens do mundo e inscrições da Guerra* produzido nesse período. Conhecendo agora a biografia de Farocki, e mais familiarizados com a trajetória do cineasta para chegar até aqui, será possível alçar uma análise mais rigorosa do filme. Todo esse caminho foi necessário para conhecer Farocki e suas influências, para enfim analisar de forma mais rigorosa seu filme, sem correr riscos de dar à obra do autor caracterizações que não condizem com a realidade do filme. Portanto, finalmente é possível avançar para a análise do filme, principal razão de ser dessa pesquisa.

---

[32] Tradução nossa. No original: It is just as necessary to be wary about images as it is about words. Images and words are woven into discourses and networks of signification. […] My path is to be in search of a buried meaning, to clear away the debris obstructing the images. (FAROCKI APUD VOLTZENLOGEL, 2014, sem paginação)

[33] Tradução nossa. No original: Etwas über Produktionsbedingungen und eine Sprache, die diesen entspricht. Sie kritisiert oder produktiv macht. (FAROCKI APUD PANTENBURG)

2. IMAGENS DO MUNDO E INSCRIÇÕES DA GUERRA

Nesse capítulo, a pesquisa segue para a construção de uma análise crítica do filme *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra (Bilder der welt und inschrift des krieges, 1988, 75')*, de Harun Farocki. Lançado no ano de 1988 o longa-metragem de mais de 75 minutos tem como temática, inicialmente, numa primeira vista, a Segunda Guerra Mundial. Mais específico, na verdade, o extermínio judeu nos campos de concentração, levado a cabo pelo III Reich da Alemanha nazista. Farocki desenvolve esse tema através de imagens produzidas pelos aviões dos aliados. Esses, quando indo bombardear o território alemão, fotografaram campos de concentração, mesmo sem o saber, como será analisado adiante.

Entretanto, apesar de ser possível enquadrar *Imagens do Mundo e Inscrições de Guerra* enquanto um filme sobre o holocausto, o que ele efetivamente é, como afirma o próprio Didi-Huberman, dizendo "Penso em particular no filme *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, em 1988, cujo leitmotiv não é outro senão a visibilidade de Auschwitz" (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.146), não se pode dizer que se trata de um filme apenas sobre o holocausto. E ao contrário também, como querem alguns, não é possível encontrar o tema central de *Imagens do Mundo e Inscrições de Guerra*, sem ao menos citar o caso dos campos de concentração nazistas. Como no texto de Ricardo Terdiman Lerman (2017), que ao tratar do que ele chama de força centrípeta do documentário, afirma

> 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 movimentos 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. (LERMAN, 2017, p.23)

A citação se justifica na medida em que é apresentada. Em algumas linhas falando da chamada "força centrípeta", não reserva uma palavra a Auschwitz. O que

deve ser ponderado. Mas ainda assim, vale destacar que o autor apresenta muitos aspectos caros à análise de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* que não devem ser deixadas de lado. Portanto, não se trata para esse trabalho de afirmar que o central no filme de Farocki seja somente Auschwitz, nem tampouco como Lerman, afirmar que o central seja a questão da fotografia. Pelo contrário. A forma como *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* foi construída, relaciona a problemática da imagem com Auschwitz de tal forma, que é impossível compreender o filme de outra forma, que não um desenvolvimento das duas questões numa imbricação constante uma com a outra ao longo do filme. Portanto, a questão central, a força centrípeta, o fio condutor, em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, é exatamente a relação entre Auschwitz e a produção de imagem. E isso de fato não se dá ao acaso, Farocki, como foi possível visualizar ao longo do primeiro capítulo, se manteve, ora mais próximo às questões políticas, ora mais próximo às discussões sobre a imagem. E o autor encontra em Auschwitz como ponto extremo para tratar da imagem e suas problemáticas de representação. Por isso, como exposto acima, não há como dissociar um tema do outro - imagem e Auschwitz -, porque de certo que Farocki não abordaria Auschwitz da mesma forma se não estivesse analisando pela ótica da crítica das imagens ou da crítica do olhar. E por outro lado, também não abordaria a crítica das imagens ou da crítica do olhar da mesma forma, se não estivesse falando sobre Auschwitz.

Auschwitz é para Farocki - e isso devido à influência que tem por parte da escola de Frankfurt[34]- um importante ponto de inflexão. O que será analisado de forma mais detida ao longo do texto, uma vez que, é possível também visualizar essa problemática dos campos de concentração ao longo do filme do Farocki. Mas vale destacar ademais, que somente em Auschwitz, Farocki pôde observar o desenvolvimento das imagens, e os mais diversos rumos que elas puderam tomar, inclusive os mais nefastos. E para apresentar no filme os mais variados caminhos da imagem, Farocki desenvolve uma narrativa que apresenta a participação da fotografia na euforia do racionalismo - que é típica do século XVIII mas é observada também no século XIV - com o desenvolvimento da fotogrametria[35] por Meydenbauer. E logo adiante, mostra ao longo

[34] Escola de Frankfurt se refere a uma escola Alemã do pensamento filosófico. Fazem parte dela pensadores como: Theodor Adorno, Max Horkheimer e Hebert Marcuse.

[35] Fotogrametria é a medição das distâncias e das dimensões reais dos objetos por meio da fotografia. E de acordo com a narração em off de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, a prática foi inventada por Meydenbauer no momento em que - ao se posicionar para medir uma janela a uma altura considerável

de todo o filme, a imagem servindo para captar a destruição - como nos casos das imagens feitas nos campos de concentração -, ou até mesmo servindo para ajudar a destruir - como é o caso das fotografias feitas pelos aviões usados na guerra, em que as imagens serviam para localizar os pontos estratégicos dos inimigos a serem atacados.

São esses apenas alguns aspectos que justificam a confluência dos dois fios condutores na obra de Harun Farocki. Mas é necessário agora analisar as cenas do filme. Vale destacar de antemão, que não se esgota aqui a análise acerca do filme, e portanto é certo que alguns aspectos serão priorizados em detrimento de outros. E isso de forma alguma desqualifica a análise, pelo contrário. Portanto é necessário compreender que uma obra enquanto existência própria a partir do momento que foi criada, apresenta uma infinidade de aspectos e significados, que podem ser analisados de diferentes formas. Portanto, tomar uma forma de estudo - que consequentemente está valorizando alguns aspectos a outros - é tomar posição acerca da obra produzida, e defender a sua interpretação enquanto aquela que melhor compreende a obra.

2.1. Sobre a montagem e o filme ensaio

Para cumprir a tarefa de analisar *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* de Harun Farocki, é necessário começar apresentando as características mais basilares da estrutura do filme. E nisso se enquadram duas questões a serem analisadas nesse subcapítulo. Uma já referida no primeiro capítulo, a montagem através de imagens de arquivos. E outra, ainda não desenvolvida, o caráter ensaístico do filme documentário.

A montagem feita a partir de material de arquivo, como foi analisado anteriormente, marca o início da fase mais conhecida de Farocki. Ou seja, o Farocki já na maturidade, que desenvolve questões que serão presentes na obra do autor até o fim da vida. É nesse momento que Farocki, após ter abandonado o cinema militante, e também o trabalho com atores, migra ao cinema de reciclagem de imagens que se desenvolve na montagem (CALLOU, 2014). Utilizando arquivos de imagens próprias, já produzidas em outros trabalhos, ou imagens disponíveis em outros bancos de arquivo, muitas inclusive produzidas para televisão

> O confronto direto entre o cineasta e os poderes, que definiu sua experiência pregressa com o filme militante, passou a acontecer a

- o homem desequilibra e quase morre. A partir dessa situação Meydenbauer começa a pensar sobre a possibilidade de se medir algo sem efetivamente estar no lugar.

> partir de então em outro nível. O cenário da disputa política deslocou-se da rua para a mesa de montagem: o enfrentamento ganha forma a partir do desenvolvimento do que podemos chamar de uma anatomia política das imagens, em que o cineasta procura a criação de uma montagem capaz de observar e comentar com a maior calma e inteligência possível as imagens do arquivo. (CALLOU, 2014, p.40)

Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra é produzido por completo através de montagem de imagens de arquivo, sobrepostas por uma narração em off, que auxiliam na construção do pensamento que o autor expõe no filme. No longa metragem, Farocki se utiliza de variadas imagens - sejam fotografias, desenhos, documentos, ou imagens computacionais -, de variados acervos, de diferentes fontes. É um enorme trabalho de investigação das imagens, onde o autor, em duas vias diferentes - a montagem e o ensaio - aborda o tema da guerra e da produção, ao mesmo tempo em que estuda as imagens, se utilizando do filme como forma de expressar seu pensamento e refletir sobre o destino das próprias imagens através da montagem.

> Muito da matéria-prima de Farocki vem de materiais de arquivo, imagens ou filmes originalmente feitos para um propósito diferente e oriundos de outro contexto. Diante destas fontes, o cinema está no primeiro estágio do arquivista. Ele coleciona referências, usa citações, lê passagens de livros e pesquisadores ou faz com que outros pesquisem por ele um estoque substancial de imagens de proveniência diversa. (ELSAESSER, 2010, p.116)

E essa forma de produção de Farocki - a saber a montagem, que no caso de Farocki, é feita através de diversas imagens recortadas das mais variadas fontes, e depois postas no filme de forma ressignificada - que leva importante parte do filme à mesa de edição, é o que, em muito, o aproxima também do segundo ponto a ser abordado aqui. Se trata do filme ensaístico. De acordo com Hermano Arraes Callou (2014), a forma como Farocki pensa a montagem, o aproxima dos pioneiros do filme-ensaio, em relação à forma sob qual os mesmos realizavam seus filmes (CALLOU, 2014).[36] Ou como diz Didi-Huberman (2018):

> A legibilidade advém da montagem: a montagem considerada *como forma e como ensaio.* A saber, uma forma pacientemente elaborada, mas não fechada em sua certeza (sua certeza intelectual: "isto é o verdadeiro", sua certeza estética: "isto é o belo", ou sua certeza moral: "isto é o bem"). Como pensamento elevado à altura de uma cólera, ela

[36] Aqui o autor está falando principalmente de Chris Marker e Jean Luc Godard.

> corta, toma uma posição e torna legível a violência do mundo. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.110)

A ligação efetiva entre a montagem e o ensaio, para Farocki, está em, como, através da montagem - momento em que utiliza a repetição de imagens e a relação entre as variadas mídias usadas no filme, a saber fotografias, vídeos, imagens computacionais e pictóricas -, junto à voz em off, o autor consegue ressignificar as imagens - ou seja, engendrar a elas novos significados. E ao mesmo tempo em que ressignifica as imagens, Farocki também reflete sobre a própria ressignificação.[37] A repetição das imagens feita pela montagem em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, se apresentam no filme por uma construção em blocos de temas. Cada imagem é vista pelo menos duas vezes, desta forma, o material demonstra uma gama de possíveis aplicações e ressignificações. Uma primeira aplicação é a práxis da imagem, seu caráter imediato e utilitarista como se fosse resultado incidental da captura das imagens. Em um segundo momento é o simbolismo da imagem, o que ela representa, o que demonstra, simula ou engana (BECKER, 2004). Para entender cada um desses blocos, que aparecem em diferentes momentos ao longo do filme - com imagens sendo repetidas, em outros contextos apresentados pela narração -, é necessário, ao fim do filme, repensá-los como uma estrutura circular. Em relação aos filmes de Farocki,

> De A para B, mas que gira em um loop. Trata-se de estabelecer relações de imagem-som ou som-som ou imagem-imagem que funcionam por associação e que não podem ser formuladas dentro da lógica da enunciação (FAROCKI APUD BLÜMLINGER, 2007 p.60)[38]

Ao fim, pode se dizer, que a montagem, como bem afirma Christa Blüminger, é a operação essencial entre imagem e imagem, palavra e imagem e som e imagem, que guia em direção ao pensamento (BLÜMINGER, 2010). E isso, como é abordado a seguir, muito diz sobre o filme ensaio.

---

[37] Sobre isso podemos pensar na formulação que propõe a existência de um metacinema em Farocki, ou seja, o cinema que discute a si mesmo. Ver ELSAESSER (2012, p.2).

[38] Tradução nossa. No original: La A a la B, sino que gira em um bucle. Se trata de establecer relaciones imagen-sonido o sonido-sonido o imagen-imagen que funcionan por asociación y que no pueden formularse dentro de la lógica de la enunciación (FAROCKI APUD BLÜMLINGER, 2007, p.60)

É necessário agora, entrar a fundo na problemática do ensaio. É certamente difícil chegar a uma formulação sobre o filme ensaio, não só devido à quantidade de interpretações diversas, mas também em razão à própria complexidade do objeto. Tal complexidade se explica no momento em que é pensado sobre o que então seria esse filme ensaio. O tema é abrangente, e ao mesmo tempo, sem gênero e forma prévios definidos, de modo que, o mesmo filme, analisado por pessoas diferentes, pode ser enquadrado por uns enquanto ensaio, e por outros não. Quando tentam encontrar uma definição pronta acerca do que seria o filme ensaio, ele tende a escapar (OLZON; GONTIJO, 2018).

O ensaio no cinema surgiu inicialmente - ao menos enquanto formulação teórica com o manifesto "Nascimento de uma nova vanguarda: a *Caméra-stylo*" de Alexandre Astruc (1948). Nesse texto o autor defende, que o cinema deva ser um meio de expressão, concebendo então a ideia de um cinema que seja como uma caneta, a ideia de que seja possível escrever imagens. Segundo o autor, o cinema deve ser

> Uma linguagem, ou seja, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que esse seja abstrato, ou traduzir suas obsessões do mesmo modo como hoje se faz com o ensaio ou o romance. (ASTRUC, 2012, p.1)

Em uma tentativa de definir o filme-ensaio na contemporaneidade Antonio Weinrichter escreve em 2007, o artigo "Um conceito fugidio. Notas sobre o filme ensaio"[39]. Para ele o filme ensaio, desde Astruc, em suas primeiras formulações, se tornou um conceito atrativo, e também problemático, por não se enquadrar em moldes bem definidos. Para ele, o ensaísmo no cinema surge de maneira relevante apenas com as obras de cineastas como Godard, Marker e Farocki. E nesse contexto é analisado o ensaio na produção de Farocki, onde o filme ensaio se desenvolve como " uma abordagem mais filosófica e analítica do que autobiográfica - subjetiva ou literária"[40] (BLÜMLINGER, 2007, p. 59), estas últimas abordagens sendo mais aparentes nos filmes-ensaio de Chris Marker e Godard**.** Por conseguinte, o ensaio em Farocki, se define em estabelecer uma relação crítica de distanciamento em relação às

[39] Tradução nossa. No original: "*Um concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo."*
[40] Tradução nossa. No original: "Una aproximación más filosófica y analítica que autobiográfica - subjetiva o literaria"

imagens[41]. Se diferentes imagens podem carregar diferentes sentidos em diferentes contextos, há de se pensar que elas não são tão confiáveis como por vezes se imagina. Pensar em filme ensaio, é desnaturalizar as funções dadas às imagens (WEINRICHTER, 2007). E nesse sentido, o filme ensaio, para Farocki, é ponto de partida e ponto de chegada. Ponto de partida porque Farocki se vale do gênero ensaístico para produzir *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra.* E ponto de chegada porque, do mesmo modo, Farocki reflete sobre o gênero no mesmo filme. Portanto, é possível afirmar que ensaio é o gênero fílmico que permite a autorreflexão, que permite - descaradamente - a participação do subjetivo - inclusive do sujeito que está criando - na produção. Isso porque o ensaio, é conceber a linguagem e o pensamento enquanto um (BLÜMLINGER, 2007). Dessa forma compreender o ensaio, é saber que não se pode separar as considerações da subjetividade do sujeito que cria, em relação à obra. E por isso, uma das principais características do filme ensaio é a possibilidade de ressignificar as imagens, por exemplo. Porque se o ensaio, nesse sentido, por ser obra da subjetividade, permite abertamente que o seu conteúdo seja alvo de reflexão, se torna possível então, que se analise de diferentes formas um mesmo objeto - e é aqui por exemplo que há um importante papel da narração em off, que a todo momento dá novos significados às imagens, inclusive imagens que já foram usadas mas agora estão sendo repetidas porém em outros contextos. O filme ensaio permite que se pergunte sobre as imagens, que se indague sobre as imagens, e em última instância, que se imagine sobre as imagens.

Feitas as devidas ressalvas acerca do que seria o filme ensaio, que vale destacar, não têm pretensão alguma - ao menos não nesse trabalho - de tentar definir o ensaio, é necessário prosseguir, e como dito anteriormente, analisar o ensaio em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra.* Para tanto, serão utilizadas duas imagens, uma se trata de um zoom em uma mulher que está caminhando para a triagem no campo de concentração em Auschwitz (Figura 04), e a outra é sobre o álbum de fotos de mulheres argelinas (Figura 05).

Portanto, o ensaio em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, serve tanto para analisar a realidade da guerra e da indústria - da sociedade caótica -, como para analisar a produção da imagem. Como Jörg Becker (2004) afirma, o fio condutor dos

[41] Inclusive a voz usada por Harun Farocki em *Imagens do mundo e Inscrições da Guerra* não é uma voz autoral. Que serve para manter maior impessoalidade e distância. Ver CALLOU (2016, p. 40).

filmes-ensaio é “o que ocorre entre o olho humano, o feedback de suas percepções para a memória e a objetividade: a imagem entre uma ocorrência e a visualização dela." (BECKER, 2004, p.59)[42]

Figura 04 - *Imagens do Mundo e Inscrições da guerra* (1988) - Close da mulher em Auschwitz

Esse momento do filme, quando Farocki - após já ter apresentado essa mesma imagem, porém sem zoom (Figura 10), como será analisada nesse trabalho posteriormente - dá destaque a essa mulher na imagem (Figura 04), é um dos pontos possíveis para se discutir a questão do ensaio em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra.*Aqui (Figura 04), Farocki cria uma narrativa completamente subjetiva, e portanto sem qualquer poder de prova, acerca da imagem. A narradora começa supondo que o fotógrafo, olharia essa mulher na rua por ela ser linda. E então, segue dizendo que a mulher consegue captar o "olhar fotográfico com a posição da cara", e que por isso não olha diretamente para a câmera. E aqui (Figura 04) começa a aumentar o nível de subjetividade da narração, quando diz que, se estivesse numa avenida, a mulher olharia assim para uma vitrine, e não para o homem que a olha. E que "não olhando ela tenta imaginar-se no mundo das avenidas, senhores e vitrines, longe daqui." Em verdade, é que essa cena somente torna mais evidente - e por isso a escolha - algo que Farocki faz

[42]Tradução nossa. No original: " The central theme of the film-essays is what occurs between the human eye, the feedback of its perceptions to the memory, and objectivity: the image between an occurrence and the viewing of it." (BECKER, 2004, p.59)

em todo o filme, indagar sobre as imagens e criar uma narrativa a partir delas. Como afirma Siomara Faria (2013):

> Por meio da abertura do arquivo, o cinema de Harun Farocki promove o desvio da natureza sensível e inteligível dos arquivos utilizados como matéria bruta para ampliar o sentido das imagens e criar uma nova percepção. Tais filmes dispõem as imagens de forma criteriosa, instaurando, por meio da configuração de um novo terreno sensível, o confronto entre o dito e o não dito, o oficial e o extra-oficial, o visível e o obscuro. (FARIA, 2013, p. 224)

Tudo isso, ou seja, essa narrativa criada por Farocki acerca das imagens, mostra o quanto o cineasta - com fortes marcas da subjetividade - participa do filme, seja através da mesa de montagem, na narração em off, ou até na escolha do som. Farocki estava claramente preocupado em mostrar que esse filme foi feito por alguém, e que isso influencia a obra completamente.

A segunda imagem (Figura 05) se trata de um momento em que a mão do Farocki aparece cobrindo parcialmente as imagens dos rostos das argelinas. Isso se passa no momento em que a narração em off explica o motivo dessas fotos. E de acordo com a narração essas imagens foram produzidas em 1960 na Argélia, e mostra imagens de mulheres que nunca foram fotografadas.

Figura 05 - *Imagens do Mundo e Inscrições da guerra* (1988) - Mulher argelina

Aparentemente as imagens eram para fazer cartões de identidade para essas mulheres. E então a narração começa a comentar que esses rostos não eram vistos (isso por as mulheres argelinas tamparem o rosto devido a questões culturais e religiosas). E então entra a cena importante para a análise, ao citar que esses rostos não eram vistos, a narração diz "O véu cobre a boca, o nariz, as faces e deixa os olhos descobertos." E nesse momento, a suposta mão de Harun Farocki encobre a parte da imagem que representa a parte inferior do rosto de uma das argelinas (Figura 05). E na sequência, quando a narração diz que as bocas dessas mulheres não costumava ser vista, o autor tampa a parte superior do rosto. Esse é outro exemplo claro, assim como o outro, que Farocki deseja que quem está assistindo veja que ele está participando de toda a criação do filme.

Está claro portanto que Farocki quer se fazer presente no filme, mostrar que *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* é uma criação. No entanto, vale analisar as motivações que levam Farocki à essa atuação. A resposta está na pretensão de Farocki que será analisada no próximo capítulo. Vale entretanto, destacar previamente, que essa preocupação de Farocki em mostrar sua participação nas imagens - inclusive alterando o seu significado em diferentes momentos, e por diferentes meios - está na discussão travada pelo autor acerca da politização do olhar - presente desde os tempos de *Fogo que não se apaga* (1969).

2.2. Ver ou perceber: uma análise do olhar

Observe bem quando Farocki - repetidas vezes inclusive - lembra o fato de os ingleses, ao analisarem as fotos tiradas pelos aviões americanos, não perceberam a existência de Auschwitz. Pode não aparentar de início, mas caso reveja o filme, ou tenha maior conhecimento sobre Farocki, perceberá uma questão de fundo que o autor aborda. Com essas fotografias Farocki problema da objetividade e a subjetividade da imagem, ou também, a questão entre ver e perceber.

Figura 06 - *Imagens do Mundo e Inscrições da guerra* (1988) - Imagem aérea de Auschwitz pelos aliados

A figura 06, utilizada no filme *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* foi produzida por aviões americanos que sobrevoavam a Silésia em busca de fábricas de gasolina sintética e borracha - como afirma a narração em off. Nesse momento, puderam captar essa foto - tirada a 7 mil metros de altura - que, segundo a narração, representa a primeira imagem de Auschwitz. A partir dessa imagem a narração diz

> As imagens tiradas em abril de 1944 na Silésia foram analisadas em Medmanham na Inglaterra. Descobriu-se uma central elétrica, uma fábrica de carbureto em construção e uma para hidrogenação da gasolina. Não estavam incumbidos de procurar o campo de Auschwitz, e por isso mesmo não o encontraram.

E depois continua

> Só em 1977 é que dois empregados da CIA começaram a procurar as imagens aéreas de Auschwitz no arquivo e a avaliá-las. Só 33 anos depois se escreveram as palavras: torre de observação e casa do comandante e posto de registro e quartel general e administração e cerca e muro de execução e bloco 11 e foi escrita a palavra "câmara de gás".

Nesse momento do filme, Farocki demonstra através da narração - claro que em relação às imagens na montagem - que, diferentes indivíduos, em diferentes épocas, sob

diferentes contextos, analisam a mesma imagem, e ainda assim observam nela aspectos diferentes, acerca de narrativas diferentes. Em última instância, Farocki está afirmando que a imagem, quando tomada como objeto de estudo pelo ser humano - ou seja, objeto do olhar -, pode apresentar diversas questões e narrativas, que podem se dar de forma diferente dependendo do indivíduo que está analisando. E por que isso acontece se a imagem é a mesma? Cabe aqui explorar melhor as nuances entre a visão e a percepção.

Uma imagem é um objeto físico, ou digital - melhor dizendo, real - que tem uma objetividade própria - mesmo que essa seja digital - e que por isso, é algo. E sendo algo, essa imagem não pode ser algo que ela não é. Para usar um argumento prosaico, uma imagem que represente somente a figura de um elefante num fundo branco, não poderá nunca - se tomada seriamente - ser analisada como uma imagem com a figura de um tigre num fundo branco. A imagem, de existência própria e independente, não permite que seja visto algo que não está efetivamente lá. Entretanto, dizer o que uma imagem não é, não é suficiente para esgotar tudo que essa imagem pode ser. E aí a questão da relação entre visão e percepção se faz clara, você não pode ver numa imagem algo que não está nela, mas podem haver nas imagens, muitas coisas que apesar de enxergar, você não de fato as percebe. Como é o caso das fotos de Auschwitz. Nora Alter (2004) aborda essa temática nisso em seu texto "*The Political Im/perceptible: Farocki's Images of the World and the Inscription of War*"

> A visão aqui significa "visão como operação física" (a capacidade e a ação de ver/ enxergar), e visualidade significa "visão como um fato social" (o entendimento e a modalidade de ver). Essa dualidade corresponde aproximadamente à antiga distinção entre natureza e cultura, relida como o que Hal Foster chama de "o dado de visão e suas determinações discursivas" (ALTER, 2004, p. 214)[43]

Foi exposto acima a diferença entre ver e perceber. O que determina a visão humana, são aspectos biológicos do corpo humano, atrelados a questões exteriores a nós, como a própria natureza, a luz, e etc. É necessário pensar melhor então, o que determina a percepção humana. Para tanto, Terdiman Lerman (2017) discorre

[43] Tradução nossa. No original: *Vision* here means 'sight as physical operation' (the capacity and action of seeing), and *visuality* means 'sight as a social fact' (the understanding and modality of seeing). This duality corresponds roughly to the ancient distinction between nature and culture, reread as what Hal Foster calls 'th datum of vision and its discursive determinations'. (ALTER, 2004, p. 214)

> 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 (LERMAN, 2017, p. 25)

A percepção, portanto, diferente da própria visão, tem caráter marcadamente sócio histórico. Isso por fim, permite que os agentes da CIA, percebessem Auschwitz 30 anos depois. Como quer Siomara Faria (2013)

> Mas os ingleses não se deram conta daquilo que viria interessar a Harun Farocki anos mais tarde. "Não estavam incumbidos de procurar o campo de Auschwitz, e por isso não o encontraram" acrescenta a voz off. Na década de 70, agentes americanos examinaram as mesmas fotografias a procura das marcas dos campos de concentração, das pistas deixadas pelos nazistas, agora com o olhar já informado e preparado para essa busca. Distantes no espaço e no tempo, esses observadores podiam ver de outro modo, seu olhar era capaz de fixar, suspender, repetir, ampliar e reenquadrar a imagem. (FARIA, 2013, 221)

Ao fim, essa discussão acerca das possibilidades de interpretação da imagem é muito cara a Harun Farocki, e sua discussão acerca da politização do olhar. Entretanto essa questão será aprofundada no próximo capítulo.

2.3 O papel da imagem no mundo moderno: Aufklärung e a relação entre conservar e destruir

Ao longo do filme Farocki analisa as imagens e o papel que elas passam a ter na sociedade. Que percorre - segundo a narrativa do cineasta - desde o surgimento da fotogrametria - até a época em que o filme foi produzido. Através da exposição de Farocki, é possível observar as diferentes inovações que contaram com o auxílio da fotografia, e da própria imagem. São inúmeros os momentos do filme que Farocki demonstra isso. É possível citar as imagens criadas virtualmente para simulação de pouso, programas computacionais que detectam determinados elementos em imagens, imagens que auxiliam as maquinas na montagem de um carro, um computador analisando se os parafusos estão encaixados perfeitamente etc**.** Entretanto, em contraposição ao papel inovador progressivo da imagem, Farocki - não ao acaso - aponta a potencialização da destruição através da utilização da imagem. Como é o caso das imagens empregadas na Guerra. Para tanto Elsaesser (2010) argumenta

> A conexão entre 'imagem' e 'destruição' reverbera nos filmes de Farocki e à conjunção frente/verso dos dois termos o cineasta dedicou além de *Entre duas guerras,* pelo menos dois de seus longas-metragens: *Diante de seus olhos, Vietnã* e *Imagens do Mundo e inscrições da guerra.* O último é explicitamente construído em torno desse paradoxo: captar uma imagem é um gesto de preservação, mas é também um gesto que prepara o objeto para a destruição. (ELSAESSER, 2010, p. 117)

Nesse tópico, mais adiante, abordarei duas formas diferentes que o autor aborda a dualidade entre destruição e conservação. Contudo há de se compreender que Farocki aborda essas questões ao longo de todo o filme. Por conseguinte, é possível perceber uma influência do livro "Dialética do Esclarecimento" (*Dialektik der Aufklärung*)(1944) de Theodor Adorno e Max Hokheimer para Harun Farocki, como apresenta Didi-Huberman (2018):

> Eis duas palavras caras a Farocki: a *Dialektik*, descrevendo sem dúvida, da melhor forma possível, seu próprio método de trabalho de montagem, e a *Aufklärung* significando tanto as "luzes" da razão quanto o mais ameaçador "reconhecimento" dos aviões, nessa guerra aparelhada de câmeras que o cineasta interrogou em vários de seus filmes, notadamente em *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, em 1988, ou em instalações como *Auge/Maschine*, em 2000. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 95)

De fato, não é sem motivo que Farocki, em dois momentos diferentes do filme - quando Meydenbauer inventa a fotogrametria, e quando Farocki se refere ao reconhecimento aéreo -, em dois contextos diferentes, utiliza a mesma palavra - *Aufklärung* - que tem dois significados também diferentes.

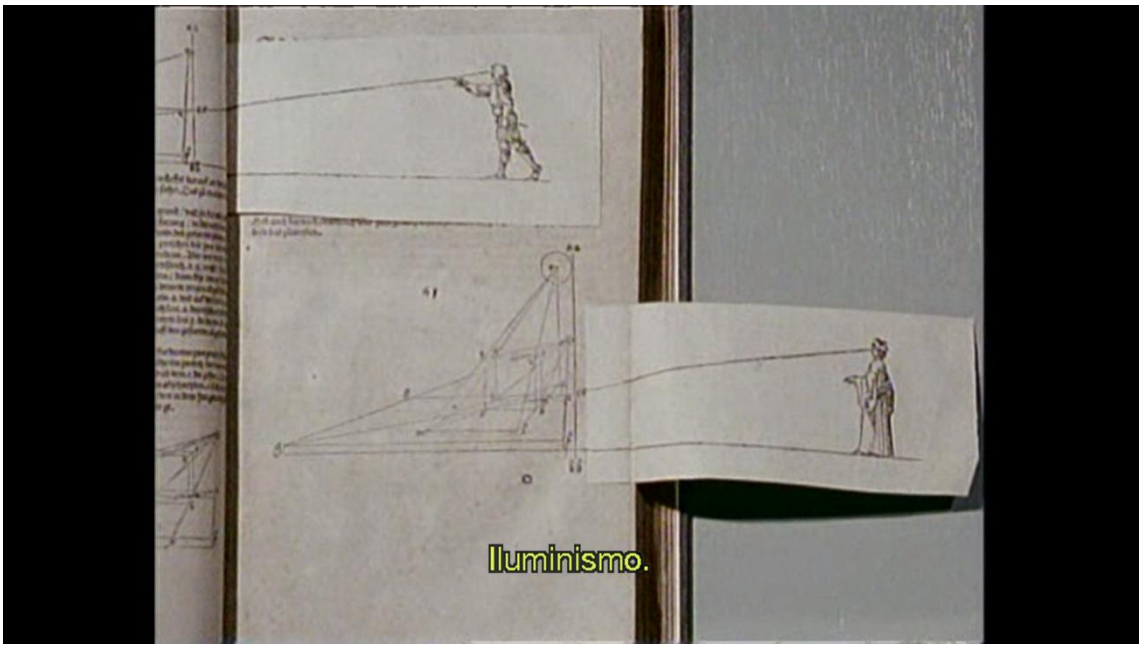

Figura 07- *Imagens do Mundo e Inscrições da guerra* (1988) - *Aufklärung*

Na imagem da Figura 07, no início do filme, *Aufklärung* aparece sob o significado de Iluminismo, um - de acordo com a narração em off - conceito da história intelectual.

-

Figura 08- *Imagens do Mundo e Inscrições da guerra* (1988) - Reconhecimento

Enquanto na imagem da Figura 08, num momento mais avançado, está presente a mesma palavra, porém com um significado diferente. Aqui, *Aufklärung* ganha sentido de reconhecimento aéreo, como apresentado no filme, uma palavra militar.

Ao aproximar os dois conceitos, que apesar de partilharem da mesma palavra, têm significados diferentes, o que Farocki está fazendo é aproximar também seus significados. O que pode inicialmente parecer despretensioso, mas uma análise mais detida pode desvendar que na verdade, Farocki está tomando posição numa ferrenha disputa presente no Marxismo no século XX, a problemática da razão[44]. Quando Farocki aproxima o significado de reconhecimento aéreo, com o de Iluminismo, ele está automaticamente ligando os dois - se podem assim ser chamados - eventos. Ao fim, está ligando o Iluminismo à Segunda Guerra Mundial. Está afirmando que, se por um lado a razão produziu o Iluminismo e todos os avanços que isso pôde criar, a mesma razão, levada ao extremo, levou a humanidade à Segunda Guerra Mundial, e ao Holocausto. Como afirma Didi-Huberman (2018)

> Guardadas as devidas proporções, Harun Farocki partilharia portanto com Adorno e Horkheimer esse mesmo questionamento fundamental sobre a "autodestruição da Razão" até no "poder que controla a técnica", como se pode ler logo nas primeiras páginas de *La dialectique de la raison*.(DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 96)

O alinhamento de Farocki à Adorno e Hokheimer é visível também na obra dos próprios autores

> No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal. (ADORNO, HORKHEIMER, 1995, p. 16)

[44] A discussão acerca da razão esteve presente durante todo o século XX. Nela, Gyorgy Lukács (filósofo marxista húngaro) - um dos mais importantes nomes do marxismo mundialmente - se coloca de um lado. Enquanto Adorno e Horkheimer, se posicionam em oposição ao Húngaro. O ponto central da discussão é saber se o Nazi-fascismo representava uma continuação do racionalismo humanista - crescente na Europa desde o séculos XV com o Renascimento, e intensificado no século XVIII com o Iluminismo -, que no Nazi-fascismo teria sido levado ao extremo - essa era a opinião de Adorno e Horkheimer. Ou se pelo contrário, o Nazi-fascismo fosse na verdade o completo abandono dos valores humanistas, e da razão Iluminista, em função do irracionalismo anti-humanista do Nazi-fascismo. Portanto, enquanto Adorno e Horkheimer acreditam que o Nazi-fascismo seja a continuação do racionalismo, Lukács por sua vez, acha que é o contrário, o irracionalismo.

A primeira imagem selecionada, se refere a uma fotografia registrada por um avião, que capta uma bomba sendo lançada (Figura 09).

Figura 09 - *Imagens do Mundo e Inscrições da guerra* (1988) - A fotografia que conserva, a bomba que destrói

Imagens começaram a ser feitas durante a Primeira Guerra Mundial, e surgiram através da necessidade de que os bombardeios fossem mais eficientes. Para tanto, instauraram câmeras nos aviões, que nesse sentido serviam para uma dupla função, enquanto por um lado serviam para o reconhecimento do terreno através da imagem. Por outro, permitia que os superiores do piloto pudessem saber se a bomba de fato atingiu o alvo (Figura 09). É sob essa imagem que Farocki analisa a relação entre a destruição ocasionada pela bomba - em que a fotografia teve papel central ao mostrar com maior precisão os alvos do bombardeio - e a conservação que a imagem proporciona ao registrar aquele lugar antes de sua completa destruição.

Em outro momento Farocki analisa novamente a questão da relação entre destruição e conservação, e inclusive repete a frase - tática usada por Farocki ao longo de todo o filme. Se trata do momento em que o filme exibe a fotografia - segundo a narração em off - de uma bela mulher que foi fotografada pelos nazistas no momento da triagem ao chegar em Auschwitz (Figura 10).

Figura 10- *Imagens do Mundo e Inscrições da guerra* (1988) - Mulher em Auschwitz

Aqui (Figura 10), o sujeito portador da contradição entre conservar e destruir, é o agente nazista da SS que fotografa a mulher. Sujeito em dois sentidos de certo antagônicos. Uma vez que, se por um lado o agente é responsável pela destruição física daquela mulher, por outro lado, ao fotografa-la, se torna responsável por eternizar sua existência através da memória. E sobre isso Siomara Faria (2013), em seu artigo "Imagem-vestígio: do relance à resistência", afirma:

> *Imagens do mundo e inscrições da guerra* parece ser construído em torno do paradoxo da destruição/reconstrução. As fotografias recuperadas por Farocki são, paradoxalmente, aquilo que deriva de uma sociedade industrial destruidora da experiência, e aquilo que salva a experiência da destruição. (SIOMARA, 2013, P. 227)

2.4. Os três pontos de vista e a possibilidade de representar Auschwitz

Um outro tema presente em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, que os pesquisadores de Farocki têm quase consenso, é acerca da discussão presente no filme sobre a representação de Auschwitz. Esse ponto será analisado aqui nesse capítulo. Mas, para que seja feita uma análise mais detida da representação de Auschwitz, é necessário, pensar sob quais formas Auschwitz aparece representado no filme *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* do cineasta alemão, e como, de acordo com o autor, o olhar se dá em cada perspectiva.

Ao tomar novamente a figura 06 para tratar da representação e o olhar dos aliados para Auschwitz.

Figura 06 - *Imagens do Mundo e Inscrições da guerra* (1988) - Imagem aérea de Auschwitz pelos aliados

Ao analisar o filme, pode se perceber que esse olhar que os aliados lançam aos campos de concentração é representado pela indiferença de quem desconhece - ao menos em primeiro momento. Isso fica claro porque, de fato, os aliados fotografaram os campos de concentração ao acaso, e descobriram somente na década de 1970 - como é salientado acima. Entretanto, num segundo momento, Farocki demonstra que essa indiferença se expandia para algo próximo à declarada apatia. Isso se torna visível quando o filme aborda a fuga com sucesso de dois jovens, Vrba e Wetzler. Momento em que a verdade sobre os campos de concentração se espalha pelo mundo. A partir de então, a narração em off aponta que diversas comunidades judaicas pediram para que os aliados bombardeassem as vias de acesso aos campos de concentração, e mesmo assim os aliados se negaram. De acordo com a narração, eles apresentam o argumento de que não atacariam as vias de acesso aos campos porque a melhor forma de acabar com isso seria destruindo militarmente a Alemanha.

Outra posição que Farocki apresenta, se trata da perspectiva dos soldados da SS, presente nas poucas fotos - ao menos as existentes até os dias de hoje - que os soldados tiraram dos campos (Figura 11).

Figura 11 - *Imagens do Mundo e Inscrições da guerra* (1988) - O álbum de Auschwitz

Esse conjunto de imagens apresentadas em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (Figura 11), de acordo com a narração em off, seria importante aos nazistas posteriormente. Isso porque, segundo Farocki, os nazistas, concluindo seu plano de dominação imperialista, poderiam mostrar ao mundo o que fizeram. Porém, na realidade, a finalidade dessas fotografias ainda permanecem ignoradas. Como apresenta Siomara Faria (2013) no momento em que aborda outra imagem pertencente ao mesma série de fotos

> A foto foi tirada de um álbum da SS criado para "mostrar ao mundo como eliminaram os judeus", observa a narradora. Está inserida junto a outras imagens que retratam o processo de extermínio nos campos. São imagens já criadas para conservar algo que desaparecerá. (FARIA, 2013, p. 229-230)

E por isso essas imagens tinham caráter dissimulado. Nessas imagens, os nazistas não mostravam a realidade desumana presente nos campos de concentração. Entretanto, mesmo camufladas, os nazistas - como coloca a narração em off - inicialmente, não pretendiam deixar essas fotos saírem de seu controle. Em determinado momento dessa

sequência de imagens - do álbum de fotos produzidas pelos soldados da SS, o Álbum de Auschwitz[45] -, é narrado:

> Na verdade, os nazistas fotografaram Auschwitz [...] desde que as autoridades fotografam, tudo está acompanhado por imagens. Até mesmo os próprios crimes. Uma montanha de imagens cresce paralelamente à das actas [...] Efetivamente, os nazistas fotografaram Auschwitz. Não publicaram nada. Pareceu-lhes mais sensato esconder a verdade sobre o campo de concentração.

É possível analisar nas imagens dos agentes da SS - pensando sobre a forma de olhar - que os fotógrafos aqui, nutrem declarada indiferença - que se dá quando imagina-se os fins pensados para essas imagens - em relação ao objeto da imagem - o extermínio. Entretanto, não devem ser confundidas as indiferenças aliada e a nazista. Enquanto a primeira, mesmo que quando indiferença declarada, representa a não ação em relação ao que está sendo feito - que pode muito bem estar relacionada à falta de conhecimento de como as coisas realmente aconteciam. A segunda, é indiferença previamente pensada, porque queria - com aquelas fotografias - registrar um acontecimento histórico - e por isso a indiferença. Mas não o acontecimento histórico truculento que é um extermínio, o que o holocausto efetivamente era, mas o trabalho que eles fizeram - como se de fato aquilo fosse uma mera tarefa qualquer - e por isso as imagens que não registram a violência. Nesse sentido, o olhar indiferente dos nazistas, era o olhar de quem registrava um trabalho a ser feito - algo que para eles era eminentemente técnico.

E a outra perspectiva, que Farocki apresenta por último, se trata das diversas formas dos judeus que estavam nos campos de concentração representarem Auschwitz. Esse momento se divide em dois em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra.* De início o filme apresenta uma narrativa acerca dos desenhos feitos pelos judeus. (Figura 12) E posteriormente, Farocki utiliza uma imagem feita clandestinamente por uma pessoa, de dentro do campo de concentração. (Figura 13)

---

[45] De acordo com Didi-Huberman (2017), assim é denominado o álbum que é o único documento visual produzido pelos próprios nazistas que conseguiu sobreviver à posterior destruição de provas em 1945 ao final da guerra. Nesse álbum, retratam cerca de 193 fotografias, sobretudo da chegada ao campo de concentração de Auschwitz e a "triagem" dos judeus deportados. A autoria dessas fotos é atribuída aos funcionários e guardas nazistas e a finalidade permanece ignorada. Ver Didi-Huberman (2017, p.80)

Figura 12 - *Imagens do Mundo e Inscrições da guerra* (1988) - Desenhos de Alfred Kantor

> Os desenhos de Alfred Kantor mostram a realidade. De fato os postes da cerca dos campos eram inclinados. E têm como objetivo substituir fotos, como os desenhos que fazem nos tribunais, onde fotografar não é permitido.

Nesse momento do filme, Farocki aponta para a necessidade em que os judeus - ao menos alguns - em representar Auschwitz. Concomitantemente à reprodução dos desenhos, a narração explica que alguns dos desenhos haviam sido criados através de esboços que guardaram para ele, enquanto outros foram construídos pela memória (Figura 12).[46]

[46] Pode se considerar que aqui Farocki está se posicionando numa discussão acerca do valor da memória enquanto documento. Farocki ao longo de todo o filme se utiliza de imagens, que por representarem a captura de um momento da realidade através de uma câmera - que por isso supostamente não necessitam da intervenção direta de um indivíduo -, são mais aceitos como documento. E em meio a todas essas imagens, Farocki expõe esses desenhos que foram construídos através da memória - não ao acaso, porque o autor certamente tem conhecimento sobre a polêmica de serem ou não esses desenhos possíveis documentos -, e mais, ainda prova que em grande medida são fidedignos - como quando ele compara o desenho da cerca curvada na ponta, com a imagem em que a cerca está da mesma forma, ou em outros momentos em que o autor confronta os desenhos às fotografias. Farocki propõe então que os desenhos, em certa medida, também podem ter valor de documento, e portanto, de prova. Ver Didi-Huberman Imagens apesar de tudo (2012).

Logo após a exibição dos desenhos, Farocki apresenta a imagem que - junto a outras fotografias no mesmo rolo - foi registrada, de acordo com Farocki, por um membro da *Sonderkommando*[47] de dentro da câmara de gás (Figura 13).

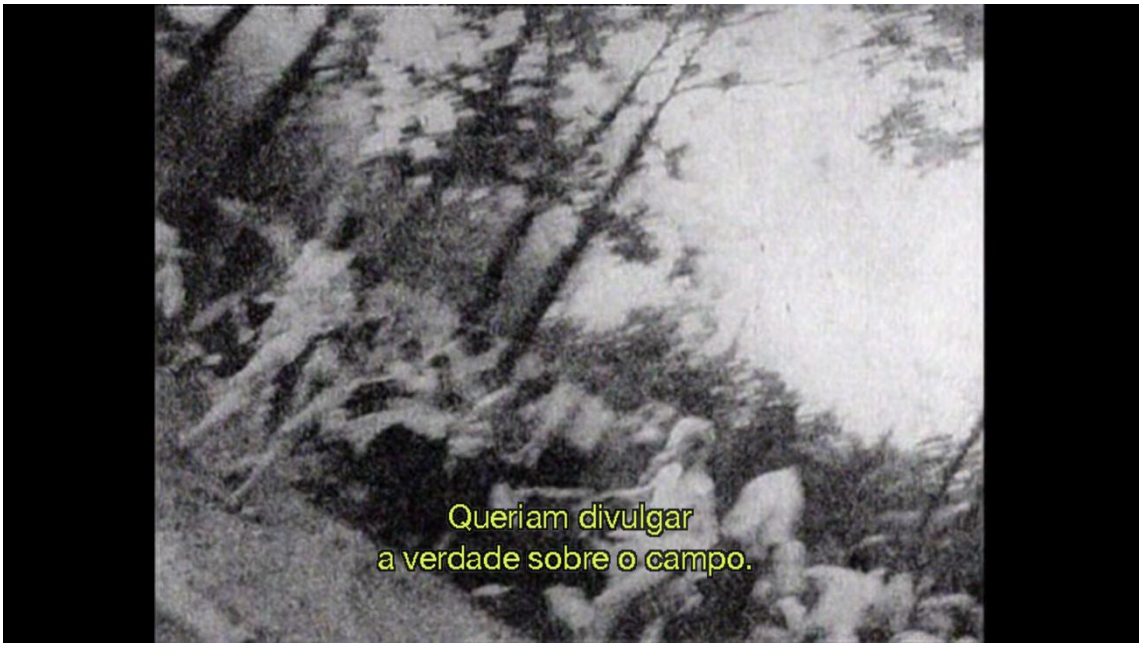

Figura 13- *Imagens do Mundo e Inscrições da guerra* (1988) - Fotografia *Sonderkommando*

Junto à imagem vem a frase da narração em off, dizendo que "Essa imagem foi tirada em Auschwitz por presos - às escondidas. Queriam divulgar a verdade sobre o campo." (Figura 13). Essa imagem, quando analisada por completo, apresenta alguns aspectos que a primeira vista podem não ser compreendidos, e a narração em off - ao longo de todo o filme, com diversas outras imagens - ajuda a visualizar. Dentre as análises possíveis acerca dessa imagens, é perceptível - através da posição da câmera, da qualidade e foco da imagem, e do próprio contexto em que ela foi feita - que essa imagem fotografia foi produzida às escondidas, e mais, sob uma posição de perigo. Como foi dito acima, de acordo com a narração a foto foi produzida por um judeu membro do *Sonderkommando* que estava dentro da câmara de gás. E nesse momento surge determinada questão, se a pessoa sabia que ia morrer, por que fotografar? Siomara (2013), junto a Didi-Huberman afirma

> Como notou George Didi-Huberman no livro *Images in spite of all* - dedicado às quatro fotografias tiradas por Alex - as imagens trazem o

[47] *Sonderkommando* se trata da denominação dada aos judeus que nos campos de concentração nazistas tinham que retirar cadáveres das câmaras de gás, levá-los aos crematórios, e depois se desfazerem das cinzas. Ver Cascas Didi-Huberman (2017)

> testemunho de alguém que não cessa de dizer: eu estive lá, eu vi, eu vivenciei. A testemunha tem consciência de que não irá sobreviver ao evento, mas sabe bem que a imagem sobreviverá, apesar de tudo (DIDI-HUBERMAN, 2008 apud FARIA, 2013, p. 236)

O que em última instância Didi-Huberman está dizendo, é que a produção dessa imagem - para dizer que esteve lá, e para testemunhar o que houve - era importante para a pessoa que estava à beira da morte. (Figura 13) Essa pessoa, portanto, sabia que somente a imagem sobreviveria, e ainda assim o fez. E aí convergem tanto a foto, quanto o desenho - analisado anteriormente. Ambos exibem a necessidade dos judeus em divulgar a verdade sobre Auschwitz, o que contrasta diretamente com a intencionalidade das imagens dos alemães, que - ao menos naquele momento - pelo contrário, queriam guardar para si a verdade sobre os campos de concentração.

Todas essas três formas de representação de Auschwitz, exibidas em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra,* por Harun Farocki, leva a outra questão - apresentada no início desse subcapítulo - que será objeto de análise mais detida agora. Se trata da possibilidade - ou não possibilidade - de representar Auschwitz. Nos dois pontos de vistas, que tem como objeto de estudo os campos de concentração nazista se encontra o cineasta Claude Lanzmann, e o pesquisador e teórico Didi-Huberman. Lanzmann, acredita que não se deva representar Auschwitz através de imagens dos campos de concentração, como apresenta Siomara Faria (2013):

> O que difere este último [Lanzman] dos outros dois é a opção de Lanzmann em não adotar uma única imagem de arquivo num filme sobre o Holocausto com mais de nove horas de duração. Valendo-se apenas dos depoimentos de testemunhas, Lanzmann defendia a ideia de que o Holocausto é inimaginável, e por isso, irrepresentável. Para ele, qualquer tentativa de representação visual desse horror seria sintoma de um "fetichismo revisionista" (DIDI-HUBERMAN, 2008 apud FARIA, 2013, p. 225)

Ou o próprio Lanzmann:

> Sempre disse que as imagens de arquivo são imagens sem imaginação. Elas petrificam o pensamento e matam todo o poder de evocação. Vale bem mais fazer o que eu fiz, um imenso trabalho de elaboração, de criação da memória e do acontecimento. Meu filme é um monumento que faz parte daquilo que monumentaliza, como diz Gérard Wajcman. [...] Preferir o arquivo fílmico às palavras das testemunhas, como se aquele pudesse mais do que estas, é reconduzir sub-repticiamente esta desqualificação da palavra humana na sua

> destinação para a verdade. (LANZMANN APUD DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 124)

Para Lanzmann, por conseguinte, a busca por imagens, e portanto documentos que provem a existência de Auschwitz, é duvidar do testemunho. E nesse sentido, por exigir provas, acaba sustentando o negacionismo. De acordo com Lanzmann, os que precisam de prova sobre os campos de concentração são os que os negam (DIDI-HUBERMAN, 2012).

Diferente de Lanzmann, Didi-Huberman acredita na possibilidade de representar Auschwitz através das imagens, e inclusive na necessidade de o fazer. Essa posição está presente no momento em que Didi-Huberman discute abertamente com Lanzmann sobre essa questão, e mais específico abordando o tema do arquivo:

> Ele [o arquivo] é sempre - incansavelmente - uma "história em construção de que o resultado nunca é inteiramente abarcável". E porquê? Porque cada descoberta surge nele como uma *brecha na história concebida*, uma singularidade provisoriamente inqualificável que o investigador vai tentar remendar no tecido de tudo aquilo que já sabe, para produzir, se possível, uma *história repensada* do acontecimento em questão. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 130)

Aqui, Didi-Huberman afirma que o arquivo, é sempre algo em construção, que permite portanto, que também seja construída aos poucos as ideias sobre o passado. Nesse sentido, o arquivo, na verdade, diferente do que pensa Lanzmann - como se fosse um estatuto de prova para o passado - se apresenta enquanto uma abertura para que a história seja revisitada, e que se construa com o passar do tempo, uma representação cada vez mais aproximada sobre o que de fato aconteceu. E seguindo em defesa do argumento da necessidade das imagens para representar o irrepresentável em Auschwitz, Siomara Faria (2013) escreve sobre Didi- Huberman:

> Contra o argumento de Lanzmann, Didi-Huberman defende que as imagens podem revelar algo do real, ainda que pouco, e sob a forma de um pensamento aturdido. Diante das quatro fotografias de Auschwitz e de outros relatos testemunhais, Didi-Huberman conclui que um pensamento ou uma reflexão sobre essas imagens parece impossível, porém necessário. O autor retoma a fala de Hannah Arendt quando ela diz que na ausência de uma verdade, surgirão instantes de verdade, e esses instantes de verdade são tudo o que temos disponível para colocar ordem no horror (FARIA, 2013, p. 225)

Para Didi-Huberman (2012), portanto, isso que são essas imagens, "instantes de verdades", que se fazem urgentes, uma vez que, apesar de ser impossível representar o irrepresentável, é extremamente necessário.

3. HARUN FAROCKI E A LUTA PELA POLITIZAÇÃO DO OLHAR

Por fim é possível chegar às principais formulações a que dedica essa pesquisa sobre o filme *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* engajado na trajetória de Farocki. Se trata aqui de pontuar - o que já foi citado ao longo do trabalho de forma menos detida - o principal papel de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, a politização do olhar. E também entender como Farocki lida através do filme - aqui voltando às análises já conclusas no capítulo anterior, mas adicionando significados que só serão possíveis de se analisar a partir desse momento - com essa politização do olhar. Se trata portanto, de uma via de mão dupla, de modo que o Farocki, ao mesmo tempo que aborda a importância de politizar o olhar, também trabalha para a politização do olhar. Como Didi-Huberman (2018) afirma: "Do mesmo modo, uma crítica das imagens não poderia vir desacompanhada do uso, de uma prática, uma produção de imagens críticas." (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 98)

Início portanto abordando a maneira em que chego à conclusão de que o principal papel de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* é a politização do olhar. E para tanto, foi necessário pensar dois aspectos diferentes, porem interligados dentro da forma de fazer o filme utilizada por Farocki, o olhar sob as imagens, e as imagens propriamente dita. Ambas as questões já foram analisadas aqui, no capítulo anterior, portanto só serão retomadas algumas questões para efeitos de argumentação, visto que a análise mais aprofundada das temáticas dentro do filme, foram analisadas no capítulo anterior.

Em se tratando da imagem, o importante nesse momento é a relação - já citada - entre a objetividade e a subjetividade presente na imagem. Tema tratado ao longo de todo o filme - principalmente através da utilização da montagem atrelada à narração em off, e à repetição de imagens, e como isso possibilita que determinadas imagens tenham diferentes significações em diferentes contextos, como bem analisado no capítulo anterior -, que em verdade, discute a possibilidade de se ter diferentes interpretações sobre a imagem. Como diz Didi-Huberman (2018):

> Farocki eleva então sua cólera - sua cólera política diante das violências do mundo - à altura de um pensamento, que é ao mesmo tempo *respeito das singularidades* inerentes ao documento e *abertura das possibilidades* inerentes à montagem. Sua modéstia diante das imagens caminha paralelamente a uma tomada de posição que as reorganiza, visando propor ao espectador uma "leitura pessoal". É uma

> pedagogia historicamente orientada (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 134)

E é exatamente esse caráter de possibilidade de interpretação das imagens, que liga a questão da imagem à questão do olhar. Porque, se a imagem pode ser interpretada de forma diferente, isso quer dizer, em última instância, que ela permite que incida sobre ela diferentes olhares. Esse tema está presente de forma mais enfática na obra de Farocki, em conjunto à discussão sobre a imagem, quando a narração em off - junto à apresentação das imagens dos aviões sobre os campos de concentração (Figura 06) - apresenta que só descobriram que essa imagem representava um campo de concentração na década de 1970 (ver capítulo 3.1). Aqui, Farocki está deliberadamente apontando para a possibilidade de encontrar, reencontrar, e até não encontrar, coisas presentes numa imagem. Basta compreender no entanto, o que determina essas formas de ver a imagem - que só são possíveis devido ao caráter de possibilidade interpretativa presente na imagem. Para tanto discorre Didi-Huberman (2018)

> Escritura e montagem permitem, antes, oferecer às imagens uma legibilidade, o que supõe uma atitude duplamente dialética [...] não cessar de arregalar nossos olhos de crianças diante da imagem (aceitar a provação, o não saber, o perigo da imagem, a falha da imagem) e não cessar de construir, como adultos, a "conhecibilidade" da imagem (que supõe o saber, o ponto de vista, o ato de escritura, a reflexão ética). Ler, é ligar essas duas coisas - *Lesen*, em alemão, quer justamente dizer: ler e ligar, recolher e decifrar -, como na vida de nossas faces nossos olhos não cessam de se abrir e de se fechar. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 70)

Por conseguinte, após ler textos de Farocki abordando o tema, bem como de autores que pensam sobre o cinema de Farocki. E principalmente após analisar a forma enfática que Farocki aborda essas questões em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, foi possível chegar à conclusão de que, por fim, a razão principal do filme era a defesa sobre a necessidade de se politizar o olhar. Isso porque é possível perceber que essa relação de Farocki com as imagens e o olhar, coincide com o que Didi-Huberman (2018), afirma que seria o papel do cineasta que tem por objetivo aguçar o olhar. Com o próprio autor

> O cineasta seria, portanto, esse artesão ao mesmo tempo modesto e corajoso: simplesmente determinado a *abrir os olhos* - os seus, os de seu espectador -, mas constatando que, para tanto, é preciso também *tomar uma posição* [...] [abrir os olhos exige] dar a eles [os olhos] essa

> potência de olhar, logo, de pensamento, que faz falta a nosso habitual consumo de imagens. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 134)

Mas como foi dito anteriormente, Farocki não somente aborda a necessidade da politização do olhar, mas o autor, em grande medida, também politiza o olhar. Se trata agora de compreender sob qual forma Harun Farocki politiza o olhar em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra.* E sobre isso Didi-Huberman (2018) afirma:

> Como abrir nossos olhos, como reaprender as imagens? Podemos esboçar uma dupla hipótese. Primeiro, é preciso desarmar os olhos: derrubar os obstáculos que a ideia prévia - o preconceito - interpõe entre o olho e a coisa. Desfazer o sentimento de familiaridade com toda imagem, a impressão de que "tudo foi visto" e que, por conseguinte, não é preciso mais olhar [...] Trata-se aqui de um uso crítico, logo, político, da abordagem fenomenológica, é claro: a que respeita, em cada coisa, a qualidade e a complexidade de sua aparição. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 120)

Mas não se trata de ficar somente no desarme do olhar, como diz o próprio Didi-Huberman (2018), é necessário posteriormente, contra a violência da imagem abrindo os olhos e

> *Rearmar os olhos.* Não com regras gerais, com princípios rígidos ou representações que fechariam novamente o visível na armadilha das ideias pré-concebidas. Rearmar os olhos para ver, para tentar ver, para reaprender a ver. A uma época em que toda crítica da violência passa fatalmente por uma crítica das imagens (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 120)

Aqui, Didi-Huberman (2018) está afirmando que politizar o olhar se trata de, na mesma medida em que questiona a validade supostamente incontestável da imagem, também apresentar pontos de vista sobre essa imagem que sirvam para criticar a violência que elas podem cumprir. Não se trata simplesmente de questionar a imagem, é necessário também pensar sobre elas em um sentido amplo. E Farocki faz isso a todo momento em seu *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*. De exemplo, que esclarece bem inclusive essa necessidade ambígua, de ao mesmo tempo em que desarma o olhar, o rearma, cito novamente a cena da figura 04. Que no momento em que a narração em off começa a criar uma história subjetiva acerca do que estaria pensando aquela mulher em Auschwitz desarma os olhos de possíveis convecções acerca da

mesma(ver 3.1). Farocki retira o close da imagem (Figura 04), e volta à imagem do corpo todo (Figura 10), e rearma o olhar lembrando da ligação presente na imagem entre conservar e destruir - e falando isso é possível fazer uma alusão aos outros diferentes momentos que a narração em off repete essa frase, como o exemplo da fotografia que capta o momento do lançamento de uma bomba (Figura 9) (ver 3.3).

De acordo com Thomas Voltzenlogel (2014)

> A orientação política e estética da obra de Harun Farocki está inscrita em uma luta contra "a essência da violência midiática [...] que se difundiu tanto em monitores de vigilância quanto em aparelhos de televisão" e cujo objetivo é "transformar o espectador - como nos tempos de guerra - seja como um incentivador ou como uma vítima em potencial ". (VOLTZENLOGEL, 2014, sem paginação) [48]

Nada melhor que essa definição, para representar o que essa análise busca atentar sobre a preocupação com a politização do olhar presente no filme de Harun Farocki. A humanidade vive na contemporaneidade diante de um mundo cercado por imagens, inclusive, pode-se afirmar que seja um bombardeio de imagens. Algumas delas diariamente persuadem os indivíduos, os conduzem e violentam. Saber ver e ler essas imagens é uma questão social e até política pois a partir do conhecimento é que surge ao homem a possibilidade de ser menos refém e mais críticos do que o atravessa visualmente, pois a imagem não é neutra, e o olhar não é neutro. Farocki mostra isso para apresentar a necessidade de se politizar o olhar.

[48] Tradução nossa. No original: The political and aesthetic orientation of Harun Farocki's work is inscribed in a struggle against "the essence of media violence [...] which has become widespread on both surveillance monitors and television sets" and whose objective is "to transform the spectator - just like in times of war - either as na abettor or as a potential victim." (VOLTZENLOGEL, 2014, sem paginação)

CONCLUSÃO

Esse trabalho teve como objeto de pesquisa, o filme *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* do cineasta Harun Farocki. Mas não somente. Aqui, o filme é analisado dentro da obra e do desenvolvimento da trajetória de Harun Farocki. A partir de então é necessário compreender sob qual forma Farocki aborda a questão das imagens e do olhar no filme em específico. Esse estudo foi feito através da utilização de cenas e passagens do filme, em conjunto ao referencial teórico utilizado, de autores que também analisam a obra de Farocki.

Por fim, foi possível chegar à conclusão de que *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, se enquadra na categoria de metacinema ou autorreflexivo, na medida em que estuda as questões próprias ao cinema - de maneira mais abrangente à produção de imagens na sociedade capitalista hiper tardia. No entando, é também um filme que, em última instância, defende a necessidade da politização do olhar, para emancipar os indivíduos ensinando-os a olhar e perceber as imagens. E na medida em que o filme aborda a necessidade da politização do olhar, Farocki ao mesmo tempo também politiza o olhar quando ressignifica as imagens atraves da montagem e da reflexão ensaística.

É necessário destacar entretanto que essa pesquisa ainda está em aberto. Harun Farocki é um cineasta que ainda tem muito a ser estudado, o que faz com que fosse necessária uma análise inicial da vida e obra do cinesta, antes de entrar no próprio filme - o que não seria necessário com cineastas muito conhecidos. E portanto, devido à escolha de priorizar uma pesquisa de caráter ainda basilar, a abordagem do filme *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* em si, está longe de ser completa. E para além de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* a própria obra de Harun Farocki, que muito contribui ao cinema mundial quando se trata de pensar a imagem na atualidade. É de fato um campo amplo que tem muito a ser explorado pela academia brasileira. Em que a cinematografia do cineasta é um terreno fértil para se pesquisar. Todas essas características do objeto de estudo escolhido servem de incentivo para continuar a pesquisa posteriormente na pós-graduação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ALMEIDA, Jane de. **Grupo Dziga Vertov**. Organização de Jane de Almeida. São Paulo: Witz edições, 2005.

ALTER, Nora M. **The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's Imagens of the World and the Inscription of War.** In ELSAESSER, Thomas (Org). Harun Farocki: Working on the Sight Lights. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

ASTRUC, Alexandre. **Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo.** L'écran français n° 144, 30 de março de 1948. Traduzido por Matheus Cartaxo. Revista Foco, 2012. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.html > Acesso em: 20 Nov. 2018.

BECKER, Jörg**. Images and thoughts, people and things, matherials and methods**. In ELSAESSER, Thomas (Org). Harun Farocki: Working on the Sight Lights. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

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

_____. *Leer entre las imágenes*. In: WEINRICHTER, Antonio**. La forma que piensa: tentativas em torno al cine-ensayo**. Gobierno de Navarra, 2007.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 6° Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CALLOU, Hermano Arraes. **Uma arte das relações: a montagem de Harun Farocki.** 2014. 118f. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Tradução de André Telles - 1º Edição. São Paulo: Editora 34, 2017.

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

_____. **Imagens apesar de tudo.** Editora KKYM, Portugal, 2012

_____. **Imágenes pese a todo- memorial visual del holocausto.** Paidós, Barcelona, 2004.

_____. **Remontagens do tempo sofrido**. Tradução Márcia Arbex e Vera Casa Nova. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo. *HF de A a Z ou: 26 introduções para Harun Farocki*. In: **Harun Farocki: por uma politização do olhar.** São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

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

_____. **Introduction: Harun Farocki**. Senses of cinema, julho, 2012. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2002/harun-farocki/farocki_intro/> Acesso em: 20 Out. 2018.

_____. *Political Filmmaking after Brecht: Farocki, for Example*. In ELSAESSER, Thomas. (Org). **Harun Farocki: Working on the Sight Lights.** Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

FARIA, Siomara. **Imagem-Vestígio: Do relance à resistência.** Revista Geminis - Programa de pós graduação em imagem e som UFSCAR, ano 4 - n.1, p.219 -243, 2013.

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

_____. *Traillers Escritos*. In: **Harun Farocki: por uma politização do olhar.** São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

LERMAN, Ricardo Terdiman. **Harun Farocki e a (des)montagem do olhar.** 2017**.** 115f. Dissertação de Mestrado – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017

MARX, Karl. **A Ideologia Alemã:** a critica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profeta**s** (1845 -1846) / Karl Marx, Friedrich Engels; supervisão editorial, Leandro Konder ; tradução, Rubens Enderle, Nélio Schneider, Luciano Cavini Martorano. - São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**, 1843 / Karl Marx; tradução de Rubens Enderle e Leonardo de Deus; [supervisão e notas Marcelo Backes]. - [2.ed revista]. - São Paulo: Boitempo, 2010.

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

STACHE, Inge. *Negarse a una producción manifiesta de significado: un diálogo con harun farocki*. In: STACHE, Inge (Ed.). **Harun Farocki: Desconfiar de las imágenes**. Primeira Edición. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

PANTENBURG, Volker. **Wie Filme sehen - Harun Farocki als Lehrer an der dffb.** DFFB. Disponível em: <https://dffb-archiv.de/editorial/filme-sehen-harun-farocki-lehrer-dffb# > Acesso em: 20 de Out. 2018.

OLZON, André; GONTIJO, Rodrigo. **O filme-ensaio e sua contemporaneidade: imagens para além da sala escura.** Texto Digital, Florianópolis, v.14, n.1, p.104-113, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/viewFile/1807-9288.2018v14n1p104/37111> Acesso em: 20 de Nov. 2018.

VOLTZENLOGEL, Thomas. **Harun Farocki (1944-2014), or Dialectics in Images**. Senses of cinema, dezembro, 2014. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2014/feature-articles/harun-farocki-1944-2014-or-dialectics-in-images/> Acesso em: 20 de Out. 2018.

WEINRICHTER, Antonio. *Um concepto fugidio. Notas sobre el film-ensayo*. In: WEINRICHTER, Antonio (Org.)**. La forma que piensa: tentativas em torno al cine-ensayo**. Gobierno de Navarra, 2007.

XAVIER, Ismail. **O Discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 2° Edição. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.