

Montagem dialética e transindividual: o cinema de Farocki e a perspectiva de Rancière

Ednei de Genaro*

Resumo: Desenvolvo resposta a uma pergunta que me faz adentrar em temas contemporâneos importantes de estética e política, especialmente no cinema documental: de que forma se poderia compreender as observações sobre montagem e as questões estético-políticas de Rancière ao acompanhar, do mesmo modo, as proposições de montagem e as questões estético-políticas de Farocki? Teceremos considerações sobre a montagem dialética e transindividual, e sobre diferentes temas-chave e abordagens de Rancière e Farocki.

Palavras-chave: Harun Farocki; Jacques Rancière; montagem dialética; montagem transindividual; estética; política.

Resumen: Desarrollo la respuesta a una pregunta que me hace adentrarme en importantes problemas contemporáneos de estética y política, especialmente en el cine documental: ¿de qué forma se podría comprender las observaciones sobre el montaje y las cuestiones estético-políticas de Rancière, al seguir, del mismo modo, las propuestas de montaje y los problemas estético-políticos de Farocki? Para ello, realizo algunas consideraciones acerca del montaje dialéctico y transindividual, y sobre diferentes temas-clave y enfoques de Rancière y Farocki.

Palabras clave: Harun Farocki; Jacques Rancière; montaje dialéctico; montaje transindividual; estética; política.

Abstract: I propose an answer to a question that makes me enter into contemporary and quite important issues of aesthetics and politics, especially concerning the documentary film: how could one understand the observations on montage and the aesthetic-political issues of Rancière following the montage proposals and aesthetic-political issues of Farocki? I will propose considerations about dialectics and transindividual montages, and on different key issues and approaches to Rancière and Farocki.

Keywords: Harun Farocki; Jacques Rancière; dialectical montage; transindividual montage; aesthetics; politics.

Résumé: Je développe une réponse à partir d'une question qui me fait entrer dans des thèmes contemporains importants d'esthétique et de politique, en particulier en ce qui

* Universidade Federal Fluminense – UFF, Instituto de Artes e Comunicação – IACS, Programa de Pós-graduação em Comunicação. 24210590, Niterói - Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: ednei.genaro@yahoo.com.br

concerne le film documentaire : comment pourrait-on comprendre les observations sur le montage et les questions esthétiques-politiques de Rancière à partir des propositions de montage et des questions esthétiques-politiques de Farocki ? Tout en effectuant des considérations à propos du montage dialectique et transindividuel, et sur différentes questions-clés et approches de Rancière et Farocki.

Mots-clés : Harun Farocki ; Jacques Rancière ; montage dialectique ; montage transindividuel ; esthétique ; politique.

Introdução

Imagens do mundo e inscrição de guerra, de 1988, foi – segundo o próprio Harun Farocki – a obra documentária mais “ousada” do cineasta. Realizava, fundamentalmente, um exercício reflexivo a partir de uma arqueologia de mídia. Diversos suportes tecnomidiático de memória visual – cinematográficos, fotográficos, estereoscópicos, aerofotográficos; desenhos manuais, mecânicos, computacionais etc. – ganharam algum tipo de estudo. As consequências foram produtivas reflexões entrelaçando materialidades de mídias, política e história. Inúmeros críticos mergulharam na referida obra, salientando distintos assuntos. Como escreve Blümlinger (2014: 7, nota) – autora que, de sua parte, ressaltou os campos de epistemologia e de arqueologia do presentes no filme –, *Imagens do mundo...* “[...] inspirou uma pletora de comentários, desde uma leitura lacaniana (Kaja Silverman), até um resgate histórico (Thomas Elsaesser), passando pela análise de inspiração deleuziana (Raymond Bellour) e de interpretação benjaminiana (Georges Didi-Huberman), para destacar apenas alguns”.

De minha parte, em específico capítulo de tese (Genaro, 2015a), focando os estudos de mídia de Farocki, encontrei em *Imagens do mundo...* um percurso acerca dos diferentes *centros de cálculos* (Latour, 2000) agenciados pelas modernizações midiáticas da visão, nos contextos de intensas mudanças epistêmica-midiáticas e de violências militar e civil nos séculos XIX e XX.

Em relação às referidas leituras, compete-me somente salientar: houve leituras muito diferentes. O interesse deste artigo não será retomá-las, mas buscar refletir a partir de outra leitura recente, significativa – e polêmica: a de Jacques Rancière (2015), no artigo *As incertezas da dialética*, publicado na revista francesa *Trafic* (edição nº93, 2015). Se durante todo o meu período de elaboração de tese de doutorado, textos como os de G. Didi-Huberman, H. Foster, T. Elsaesser, V. Pantenburg, N. Brenez, C. Blümlinger, R. Bellour, para citar alguns importantes, esclareciam-me, davam-me pistas críticas, indicavam-me leituras etc., os de Rancière me abriam, por vezes, um grande – e bem-vindo – ponto de interrogação, podendo esse ser: de que forma se poderia compreender as observações sobre montagem e as questões estético-políticas de Rancière

ao acompanhar, do mesmo modo, as proposições de montagem e as questões estético-políticas de Farocki?

No artigo relato minhas investigações e proposições a respeito de tal questão geral, e de outras próximas, afins, tendo, especificamente, o referido artigo de Rancière, e anteriores textos desse autor, como materiais de reflexão em contraste com a obra de Farocki como um todo e, particularmente, com o filme *Imagens do mundo...* O saldo será de certa maneira produtivo. Adianto ao leitor que chego à evidências diversas de que Farocki esteve muito mais próximo de Rancière do que este último pensa. Contudo, eles se distanciam em alguns sentidos sutis. Nomeadamente, como tese central, procurarei evidenciar que Farocki, no referido filme, seria forte expressão e tentativa de superação da crise da montagem dialética – enquanto os textos de Rancière (dos anos 1990 em diante) já seriam uma proposta de superação – e um olhar desperto para a crítica dos que não embarcaram em sua trilha.

Para desenvolver a tese, dividirei o artigo em quatro partes: na primeira, interesse-me, brevemente, em explicitar os sentidos e as diferenças entre o pensar dialético e o pensar transindividual, de forma a compreender como essas formas de pensar vem se dar na montagem cinematográfica (de Farocki); na segunda, passo a elencar diferentes elementos que me levam a imaginar Farocki já muito mais próximo da montagem transindividual do que da dialética; na terceira, faço a pergunta: como Rancière particularmente interpretou Farocki? Respondo a partir do levantamento de quatro temas que considerarei centrais na estratégia (crítica) de Rancière: dialética, denúncia, pedagogia e crítica ontológica. Por fim, procuro estabelecer aquilo que seria os lugares mais precisos de aproximação e distanciamento de Farocki e Rancière, considerando-os a partir das ideias de *meios* diferentes (teatro; materialidade) e *concepções* (espectador emancipado) e *fins* (dissenso) iguais.

Pensar dialético; pensar transindividual

As bases ontológicas dos pensamentos dialético e transindividual são as mesmas: o devir. Ambos os pensamentos se colocam enquanto compreensão do *ser*, da existência ou realidade a partir de constantes transformações. Porém, as formas de se ponderar tais transformações são distintas. No pensar dialético, derivado da tradição de Hegel, predomina os andamentos temporais rotineiros (afirmação, negação, síntese), vistos como “provas” e “superações”; ao passo que no pensar transindividual predominam as animações espaciais aleatórias, vistas como “descobertas” e “acontecimentos”. Neste último pensar, “[...] a operação de síntese, que nunca é efetuada, não pode se converter em um fundamento de uma nova tese” (Simondon, 2009: 159). Ora, no pensar

transindividual, como explica Simondon, o princípio de individuação é, na verdade, um não-princípio, pois a questão do ser não é busca de unidade ou identidade, mas registros informativos pré-individual, individual e transindividual; em processo transdutivo, a relação nunca parte de dois termos pré-existentes ou independentes.

Assim, as percepções de transformação do ser diferem no sentido de que, no pensar dialético, busca-se os processos de concreção como instância para o alcance da totalidade; no pensar transindividual, os processos são instâncias para o alcance de resultados parciais e relativos. No primeiro pensar, impõe-se a lógica da contradição: opor afirmação (tese) e negação (antítese), produzindo o movimento de superação (síntese) (ex.: a flor como negação da semente, sendo essa mesma superada pelo fruto); no segundo, impõe-se o mecanismo de transdução: planos de tensões, incompatibilidades, sobrefusões, sobressaturações etc. (ex.: a formação de um cristal: um germe qualquer, que engrandece, estende-se em todas as direções, agregando diferentes elementos e energias, indo de estado líquido a sólido, a partir de operações ontogênicas físico-químicas, em ressonâncias internas, até chegar uma meta-estabilização). “[...] Da mesma forma que o caminhar dialético, esclarece-nos Simondon (2009: 41, grifos do autor), o transdutivo conserva e integra os aspectos opostos; [porém], diferente da dialética, a transdução não supõe a existência de um tempo prévio como marco no qual a gênese se desenvolve, sendo o próprio tempo solução, a dimensão da sistemática descoberta: *o tempo surge do pré-individual, assim como as demais dimensões, segundo os quais se efetiva a individuação*”. Assim, ainda que a individuação do ser se constitua a partir de etapas, essas “[...] não são dialéticas no sentido próprio do termo, porque o papel da negatividade não é o motor do progresso” (Simondon, 2007: 90).

A realidade do pensar transindividual vem a ser as “fases do ser”, a ontogênese, desvelando a metaestabilidade; aqui, a experiência a partir do tempo é vista por composições derivativas metaestáveis, originando, como pensou Simondon, “margens de indeterminação”. Lá, no pensar dialético, a experiência a partir do tempo é vista enquanto *efetivação do real* (ou racional), originando *estágios de conscientização*. O esquema transindividual de “fases do ser”, esclarece ainda Simondon (*Idem*: 176), “[...] é muito diferente do esquema dialético, porque não implica sucessão necessária nem intervenção da negatividade como motor do progresso; ademais, no esquema de fases, a oposição somente existe precisamente em uma estrutura defasada” (*Idem*: 176).

Conclui-se: no horizonte de *incertezas da dialética* (Rancière), a interrogação que se estabeleceria ininterruptamente é: qual é o grau de conscientização, de alcance do real, que agora estamos? Na *deriva metaestável* transindividual,

a interrogação modificaria significativamente, podendo ser: qual é a composição, qual arranjo de inferências e potencialidades deste ou daquele ambiente, que se tem agora?

Montagem dialética: Eisenstein / Vertov

Eisenstein (1949), no artigo clássico *A dialectic approach to film form*, procurou transpor o pensar dialético para a montagem cinematográfica. Para ele, uma vez que na dialética os seres naturais e sociais são compreendidos em uma constante interação de posições opostas, o conflito vem a ser “[...] o princípio fundamental da existência de toda obra de arte e de toda forma de arte” (Eisenstein, 1949: 2). De tal modo, o cineasta produziu e estendeu o conflito em todo lugar. A onipresença do conflito aparece não somente nos temas – mas nos gráficos, planos, volumes, espaços, tempo, luminosidade etc. Surge uma espécie de “metafísica do conflito”, dramática, em que a forma padrão deve ser o conceito dialético. “Aplicando este conceito para o filme, afirma Eisenstein (*Idem*: 6), resolvemos muitos problemas de sua gramática, e, da mesma forma, [resolvemos] uma sintaxe da manifestação do filme, em que o contraponto visual pode determinar todo um novo sistema de formas de manifestação”.

Como escreve Deleuze (1985: 43), em Eisenstein, a montagem dialética ganha um valor áureo, de modo que a síntese (a “revolução”) acenderia a partir de uma espiral. Em tais termos, “[...] a montagem de oposição se substitui à montagem paralela, sob a lei dialética do Um que se divide para formar a nova unidade elevada”. Vertov, no entanto, abdicaria a empreender um valor áureo, místico, à montagem dialética, recusando “[...] violentamente a encenação da Natureza e o roteiro da ação [...]”, de modo que:

[...] máquinas, paisagens, edifícios ou homens [...] se apresentavam como sistemas materiais em perpétua interação. Eram catalisadores, transformadores, conversores, que recebiam e restituíam movimentos, cuja velocidade, direção e ordem modificavam, fazendo a matéria evoluir para estados menos ‘prováveis’, operando mudanças que podem ser medidas por suas dimensões próprias (Deleuze, *Idem*: 49).

Na montagem dialética de Vertov surge, pois, os intervalos variáveis, as correlações humanas e não-humanas, os múltiplos ritmos e paisagens. Contudo, em relação à montagem dialética de Eisenstein, Rancière assinala: “Voltei a ver *A linha geral* [1929] e compreendi porque havia repellido com tanta intensidade trinta anos atrás: não devido ao conteúdo ideológico, senão a sua forma mesma, essa cinematográfica concebida como tradução imediata do pensamento em língua própria do visível” (Rancière, 2012: 16). A facul-

dade elementar da dialética, o horizonte do devir e de dispersão, são encurtados. E, precisamente, a crítica de Rancière salienta a realidade hipostasiada por meio de um invólucro de pensamento dialético que simplificaria o mundo, reduziria a sua complexidade, apresentando-o em posições de protagonistas e de antagonistas – vislumbrando, por fim, o fim dos conflitos (a resolução da “negatividade”). Esse invólucro impetraria a forma rígida da dialética, que elimina os jogos catalisadores, transformadores e conversores de diferenças, multiplicidades; de dissensos – que podem ser observados em Vertov.

Farocki e a tradição

Dentre as duas perspectivas clássicas de montagem dialética, Farocki sem dúvida se liga, de forma embrionária, à segunda, a de Vertov. Porém, tal afirmação, que o adita a uma remota tradição, carece ser vista a partir de outras influências e desdobramentos contemporâneos, especialmente provenientes dos cinemas de Bresson, Godard e Straub, cineastas que receberam, como Farocki, outras fortes influências, de ideias marxistas e das vanguardas artísticas. Ora, independente das suas particulares formas de trato, que foram ricas e diversas, foram inescapáveis nos referidos cineastas o tema do “choque de heterogêneos” e dos ambientes em que ocorrem contradições diversas.

Certa vez, Farocki parodiaria em relação ao “peso” da dialética na elaboração de seus procedimentos. Ao refletir sobre as contingências diversas presentes em seu trabalho de montagem, disse: “Para manter a imagem estável [na moviola], era necessário apoiar algo contra o rolo traseiro, como se fosse um freio. Nossa revista, *Filmkritik*, era muito leve. *A Dialética da natureza* de Engels (1883) era muito pesada. *As Notas sobre o cinematógrafo*, de Bresson (1975) eram perfeitas” (Farocki *apud* Ehmann; Eshun, 2013: 293). Compreende-se: na sequência histórica de obras como *Fogo inextinguível* (1969), *Imagens do mundo...* (1988) e *Em comparação* (2009), são evidentes as diferenças de proposição de montagem e perspectiva estético-política de Farocki: de síntese dialético-revolucionários (anos 1960), passa ao ensaísmo (anos 1980) e, após, aos estudos visuais comparativos (anos 1990). Surge então uma questão primordial: com o correr do tempo, das obras, o que restou realmente da montagem dialética em Farocki? Ou, de forma interpretativa: não se poderia observar, com o passar dos anos, uma razão inversamente proporcional: o pensar dialético arrefecendo na medida em que as proposições de montagem transindividual, como denomino, ganham força e eficácia?

Montagem transindividual e *phármakon*

Penso que na compreensão de mundo de Farocki, voltada ininterruptamente para refletir acerca das materialidades de mídias, o pensar dialético foi se transformando, de modo que tal operar, procedente da tradição hegeliano-marxista, foi sendo livremente desdobrada, a fim de valorizar procedimentos de pensar transindividual – constituindo isso, de modo mais imediato, o abandono, pouco a pouco, de sínteses, totalizações abstratas, determinismos, historicismos, evolucionismos etc. Contudo, em sua montagem cinematográfica, tal transformação não se caracterizou pelo desaparecimento das tensões entre contrários, isto é, das variações, dupla-articulações, dualidades, correlações, contradições, oposições ou ambiguidades do mundo. Ao contrário, essas tensões foram desde o início e permaneceram sempre a caracterização dos trabalhos do cineasta.

Farocki, a partir dos anos 1980, no momento de ascensão do ensaísmo em seus trabalhos, o *jogo* de oposição, ambiguidades, variações, correlações etc. se impõe muito mais por meio dos planos de tensões, incompatibilidades, sobrefusões, sobressaturações próprios ao pensar transindividual. Ora, ocorre que, no *jogo* ensaístico, procura-se “eternizar o transitório”; procura-se “suspender o conceito tradicional de método”, unificando livremente pensamentos. O ensaio introduz ideias “sem cerimônias”; renuncia à delimitação do objeto e a ideia de certeza. Nele, “os elementos se cristalizam por seu movimento”, pois não se “hipostasia no todo”. O ensaio, enfim, se estrutura “de modo que a qualquer momento pode ser interrompido”¹.

No elevado trato ensaísta com as materialidades de mídias, como visto em *Como se vê* (1986) e *Imagens do mundo...*, creio que o que temos é, portanto, um pensar midiático transindividual sendo desdobrado e afirmado no sentido de *phármakon* (Derrida, 2005). *Phármakon*, tal como desenvolveu Derrida, não é um conceito, mas algo que indica movimento, jogo, ou então: teatro de produção de *différance*. No contexto das obras de Farocki, *phármakon* significa a *instância*² do teatro cinematográfico: *ambientes* (as imagens do mundo; a montagem), *suportes da memória* (as mídias; as palavras e as imagens do mundo) e *operador* (cineasta). Teatro que procura agenciar e compor positivities³, sendo um *ponto de inflexão* farmacêutico – de individuações diversas.

1. Cito passagens do texto clássico de Adorno (2003) sobre o assunto.

2. A palavra é rica. Indica tanto os sentidos de território, ambiente, campo quanto os de iminência, insistência, perseverança; e o de procedimentos práticos (Dicionário Houaiss).

3. *Phármakon* denota tanto um horizonte de positivities como de negatividade com as mídias. É tanto remédio, lugar de negentropias, individuações ou singularidades psíquicas e coletivas, como veneno, lugar de entropias, automatizações ou desindividuações psíquicas e coletivas (Derrida, 2005; Stiegler, 2010).

Farocki operador de mídias

Para mim, Farocki foi sobretudo um operador transindividual de imagens e palavras. Um operador de mídias, procurando compreender o teatro cinematográfico como ponto de inflexão farmacêutico; procurando transformá-lo em positivities; em novas formas possíveis de individuação – de forma a fazer com que as *imagens do mundo* se revertam, para ele e para o espectador, em instâncias de compreensões diversas, potencializadoras da vida. Ele encontrou, a partir dos anos 1980, um método próprio, ou melhor, um estilo próprio – que identifiquei consistir, fundamentalmente, em aportes horizontal, transversal e – por fim, arrematando os dois primeiros –, o transindividual (Genaro, 2016). Em Farocki, o aporte horizonte segue as tensões das palavras e imagens, sem buscar sobrepor uma a outra. A regra é: não ser mais inteligente do que o filme. Assim, a “autoridade” da voz em *off* tende a entrar em outro universo, onde a transindividuação de imagens/palavras indica o andamento. Tal universo é, em sentido amplo, o fazer-dialogar-falar os arquivos, a partir de agenciamentos diversos, aplicando exercícios múltiplos: montar, comparar, derivar, observar, indicar, variar, converter... O aporte transversal, por sua vez, confere abertura incondicionada para as *imagens do mundo*. Imagens de diferentes mundos, de diferentes pontos de vistas se interceptam: o mundo deve entrar no cinema; o cinema deve entrar no mundo. Faz-se visível uma, duas, três imagens; e essas poderão sempre reaparecer depois, em meio à infinidade de outras, enriquecendo os sentidos de cada uma delas.

Assim, na permanentemente tensão entre contrários desempenhada por Farocki, ou: no jogo “dialético” – entre manual e técnico, produção e destruição, mecânico e eletrônico, virtual e atual, capital e trabalho, liberdade e prisão, ordem e contraordem, nômade e sedentário, linha reta e linha curva, sincrônico e diacrônico... –, ocorrem diferenciações, horizontes múltiplos, terapêuticos, que o cineasta compartilha com o espectador. A operação norteadora é, em suma, transindividual. Operação que tem por base o trabalho com *hypomnemas* (suportes da memória), a partir do cinema.

Penso portanto que a dialética em Farocki foi sendo diluída, plasmada, no *jogo* transindividual. Da dialética teríamos o meio para ativar a *dança* aleatória, tal como escreveu recentemente Riff (2015) – e não prescrições, teleologias, totalizações etc. Fica-se longe da obra que visa estabelecer domínio, posse ou comando. Da mesma forma que em Benjamin, o horizonte compreende não é o “todo orgânico”, mas pensar e sentidos aos fragmentos, feito de humanos e não-humanos. Em Farocki, pois, o transindividuar não é opor realidade e aparência; e o ponto de inflexão farmacêutico (cinema) não é subtração de mundos, mas aberturas – para sentidos e agenciamentos diversos: mostrar o

que não é visível, o que é censurado; estabelecer outros modos de ver e sentir; em uma palavra, que será importante mais tarde: fazer dissenso.

Elementos de montagem transindividual em Farocki

O leitor pode agora requerer: mas como vislumbrar, propriamente, o horizonte de pensar transindividual na montagem de Farocki? Podemos especificar (brevemente) alguns elementos importantes: bricolagem, modulação, conjunção “e”, *décadrage*.

Farocki, em suas obras, valorizou a bricolagem. Foi um *bricoleur*, primando, da mesma maneira que Pelechian, pela capacidade de encontro, aceitação e conexão de uma multiplicidade de elementos heterogêneos. Isto não significou falta de rigor, precisão – pois não se confunde rigor e precisão com projeto rígido, dogmático, “científico”, no trato cinematográfico. Farocki dizia: “Na ilha de edição se aprende o quanto é difícil produzir imagens a partir de planificações ou intenções. Nada do planejado funciona” (Farocki, 2013: 80). Um *bricoleur*, portanto. Contudo, diferente do *bricoleur* indígena, descrito classicamente por Lévi-Strauss, Farocki seria um *bricoleur* moderno, isto é, disposto em máquinas, códigos, agenciamentos múltiplos. E, assim sendo, sua orientação foi a de modular. O cineasta teve especial habilidade para realizar modulações com fotogramas e videogramas. Ao conectar, enquadrar, variar, decompor; refletir, evidenciar, comparar..., aparece uma narração que segue o fluxo cinematográfico (não-literário) de ideias. *Imagens do mundo...* representou a obra mais audaciosa neste quesito, procurando aproximar a montagem cinematográfica da composição musical jazzística. “Desde os anos 1980 – declarou Farocki (2012) –, eu tenho mudado a forma de roteiro – comecei a querer que meus filmes fluíssem como música de jazz; também tentei romper a diferença entre produção e pós-produção”. A referida obra empreendia uma forma de composição musical, em que “síncopes” e “contratempos” eram produzidos a partir de variantes de imagens. As variações jazzísticas corresponderam a esse período mais forte de experimentações, de ensaísmo, tentando, essencialmente, desautorizar um filme que fosse roteiro-texto “ilustrado” – de maneira que as próprias trilha-sonoras de *Imagens do mundo...* e *Indústria e Fotografia* (1979) e *Como se vê*, normalmente discretas, exibiam mixagens, variações, aleatoriedades.

Como é bastante conhecido, Deleuze assinalou que a montagem de Godard utiliza a estratégia da conjunção “e” para alcançar uma forma de trabalho essencialmente não-dialética. Em Farocki, tal estratégia de montagem não correspondeu exatamente a uma opção entre “ser ou não dialético”. No cineasta alemão, incluir a multiplicidade, a aleatoriedade, os diferentes pontos de vistas

– as *imagens do mundo* –, não significou abandonar a tensão entre contrários. (Em Godard, como veremos, a partir de Rancière, também não, mas teve outro sentido). E, não obstante, a conjunção “e” em Farocki não parece ser muito diferente da obra “não-dialética” de Deleuze, filósofo que viu, por exemplo, permanentemente as “tensões” entre a ciência régia e a nômade, a territorialização e a desterritorialização, os estados de paz e os de exceção, as máquinas de guerras e as desejanças, o Estado e o capitalismo etc. Em Godard, a consequência é, sobretudo, a abertura para a colagem (textos, letreiros, discursos; fragmentos de ensaio, romances, poemas), adotando o estilo de discurso indireto livre; um estilo que quer reencontrar o *mistério*, a partir do gesto de montagem. Em Farocki, a abertura é para as citações, aos *objets trouvés*, apreciando diferentes meios, de forma a fazer falar-dialogar seus arquivos. Um estilo que quer reencontrar a *magia*, a partir do gesto de montagem.

Para sair das “fixações”, dos olhares e lugares restritivos ou hispostasiados, Farocki valorizou também a estratégia de *décadrage*. Com Bresson, aprendeu: é preciso filmar o obtuso, o estranho, procurando outras dimensões espaciais e temporais; filmar os gestos díspares e inusitados, constituindo ambientes a partir de detalhes. Centralmente, como demandava: sair do império do “rosto”. Instrumentos, animais, partes diversas do corpo humano podem “descentralizar” os seres e objetos, criando novas sensibilidades, pontos de vistas. *Imagens do mundo... e Intervalo* (2007), passando por *Imagens da prisão* (2001), são, por exemplos, preciosos exemplos do gesto estético-político a partir da *décadrage*⁴.

Bricolagem, modulação, conjunção “e”, *décadrage*... Poder-se-ia continuar. Contudo, o que importa aqui é salientar este ato de incluir as tensões múltiplas, os desvios, as sobressaturações, as descentralizações. O que importa é a aceitação das *derivas metaestáveis*, e não a angústia das *incertezas da dialética*. O cinema de Farocki talvez seja, particularmente, o ato de sair das conjunções *conformativas* (“conforme”, “segundo”, “consoante”, “como”) e *ocultativas* (da técnica do plano e contra-plano, por exemplo), para se abrir às

4. No artigo de Baute (2010: 132) sobre *Imagens da prisão*, temos um comentário interessante, a respeito da “sequência das moedas”: “Não vemos como o homem olha a moeda, e não vemos como a mulher vê seu marido examinando as moedas. Em lugar do plano reativo, há um comentário. O comentário, entretanto, não fala sobre a reação do homem e da mulher, contida pela elipse; não preenche as emoções que faltam nos indivíduos; permite que a falta permaneça. Ao invés de focalizar os indivíduos com as moedas velha e nova, o comentário transforma as moedas no tema de suas frases, em resposta à qual as pessoas que as examinam são designadas como objetos. Mais do que pessoas, são as moedas que ‘faltam’ da vida além da prisão, da ‘vida perdida’”.

conjunções *aditivas* (“e”, “não só”, “mas também”, “bem como”) – de maneira especial, por meio da estratégia *montagem suave* (*Weich Montage*)⁵.

Período pós-brechtiano

Rancière destacou um momento de mudança paradigmática nas proposições estético-políticas dialético-marxistas: o aparecimento do filme *Da nuvem à resistência*, de Straub-Huillet, em 1979. Ele escreve:

[*Da nuvem à resistência*] representa um ponto de inflexão [...]. Classicamente, a forma fragmentária e o enfrentamento dialético dos contrários apontavam para um foco agudo e um juízo capaz de elevar o nível de certeza que sustentava a adesão a uma explicação de mundo, a explicação marxista. No referido filme, e em virtude dos textos escolhidos e a maneira de colocar em cena sua palavra, converte-se em suporte de uma tensão sem resolução que caracterizará todos os filmes posteriores dos Straub. Proponho qualificar de pós-brechtiana tal forma assim construída e a me interrogar sobre as relações e maneiras próprias de ‘fazer política’ dos cineastas contemporâneos com esta forma pós-brechtiana (Rancière, 2012: 106).

Para Rancière, portanto, o atual período pós-brechtiano se estabelece em um ambiente de “incertezas”, de “tensões sem resoluções”, que, na tradição de compreensão marxista representa uma carência crucial: a interrupção da “elevação da consciência” e, por conseguinte, a suspensão da resolução prática das lutas políticas emancipatórias. Representa, pois, o período de *crise* do marxismo – e, de forma mais ampla, de *crise* do pensar dialético.

Farocki esteve, como é bem conhecido, umbilicalmente ligado à tradição estética de Brecht. Seus primeiros filmes são exatamente obras consideradas como “aplicação” dessa estética no cinema. Straub-Huillet, H. Müller e V. Flusser, para lembrar exclusivamente outros autores alemães, foram também influências marcantes na obra de Farocki – que o levariam, notadamente, a compreender diferentes maneiras de proceder “pós-brechtianamente”.

Pois bem. Retomo a questão geral: deve que forma as proposições estético-políticas se relacionam com a obra de Farocki? E especificamente: como foi interpretado *Imagens do mundo...?* Até onde pude compreender, Rancière investe em quatro temas-chave, que se encontram entrecruzados e satisfazem um plano geral (de crítica): dialética, pedagogia, denúncia e crítica ontológica. Examinemos agora.

5. Proposição de montagem satisfeita por duas ou mais telas, dividindo e transcorrendo sucessivas imagens em paralelo, constituindo um jogo de comparação, em relação plural, como um “canal de imagens”, em acúmulo contínuo, a partir de arranjos sincrônicos e diacrônicos.

Dialética

Rancière, no artigo sobre *Imagens do mundo...*, supõe Farocki, em sua montagem, trabalhar da seguinte maneira (faço uma síntese possível do enredo – fulminante – do artigo): no filme, os “blocos” de imagens seguem o “vai-e-vem” da dialética, estando-os subordinados a um ideal de “totalidade feita de contradição”. Farocki, devotado aos “rigorosos princípios da dialética”, procura encontrar a unidade do diverso, isto é, a coerência última da realidade, ficando, portanto, fadado aos “tropeços”, uma vez que, ao tentar “forçar relações”, ao tentar fazer uma “linha reta” para tudo, ao procurar ser sempre fiel à lógica dialético-demonstrativa, ele peca, recursivamente. Aqui e lá, rompe-se o “círculo” dialético: acontecem digressão, evasões, devaneios psíquicos, anacronismos, erros de interpretações e, por fim, o percurso de “incertezas dialéticas” do filme torna-se fatalmente capenga. Sintetizando tudo, o que sobressai é apenas uma denúncia, uma crítica categórica e um selo pedagógico-professoral.

Em relação aos temas da dialética e da dialética-transindividual em Farocki, já não é mais preciso dizer muita coisa. Cabe apenas lembrar: para o pensar transindividual, as “incertezas” e as “tensões sem resolução” são aquilo que propriamente movimentam este pensar derivativo. Em relação à abordagem de Rancière, portanto, acredito que suas reflexões poderiam ter caminhado por um olhar diferente: em termos de “derivadas metaestáveis” e não de “incertezas dialéticas”. Anoto isso, e pronto – evitando fazer observações pontuais, contra-afirmações e advocacias ao texto. Ora, evito construir uma querela, improdutiva ou miserável, em relação a um texto de um reconhecido filósofo contemporâneo – que admiro e me influencia em trabalhos acadêmicos. Continuemos, portanto, de forma mais produtiva.

Rancière, ao pensar o cinema de Godard, encontrou uma maneira de elogiá-lo, dissociando-o de uma abordagem (estritamente) dialética, ao propor uma distinção entre montagem dialética e simbolista. Duas maneiras de trabalho. Atentemos ao que ele nos diz:

A maneira dialética aplica a potência caótica para a criação de pequenas maquinarias do heterogêneo. Ao fragmentar os contínuos e ao distanciar os termos que se convocam; ou, ao contrário, ao aproximar os heterogêneos e ao associar os incompatíveis, a maneira dialética gera os choques. E ela os gera elaborando pequenos instrumentos de medida, propensos a fazer aparecer uma potência de comunidade disruptiva, que impõe a ela mesma outra medida [...]. A maneira simbolista também põe em relação as heterogeneidades e constrói pequenas máquinas mediante à montagem de elementos sem relação entre eles. Mas ela os reúne segundo uma lógica inversa. Entre os elementos estranhos, ela se preocupa, na verdade, em estabelecer uma familiaridade, uma analogia ocasional, confirmando uma relação mais fundamental de

co-pertencimento, de um mundo comum onde os heterogêneos são tomados em um mesmo tecido essencial, sempre susceptíveis, portanto, de se reunir segundo a fraternidade de uma metáfora nova (Rancière, 2003: 66-67).

Como se nota, o contraste entre as duas maneiras é delicado. Os processos são basicamente os mesmos; contudo, as finalidades se deslocam. Enquanto uma parte heterogênea para evidenciar a impossibilidade de comunhão, a outra faz o contrário: separa; interrompe o curso normal de um processo. Todavia, na passagem seguinte à citada, Rancière conclui algo mais: se o predicado do primeiro é o *choque*, o do segundo é o *mistério*⁶: “a máquina do mistério é uma máquina para fazer o comum, já não para opor os mundos, senão para colocá-los em cena, por meios mais imprevistos, um co-pertencimento. E é este comum que produz a medida dos incomensuráveis” (*Idem*: 67-68).

Diante do que nos diz Rancière, a questão geral óbvia que se pode pôr é esta: de que forma a montagem simbolista se aproxima (ou não) da montagem transindividual? Ora, sobre isso o leitor já sabe e não devo também repetir: transindividual é precisamente processo de composição, lugar em que o choque não significa eliminações, superações ou disrupções, mas recomposições, novos arranjos, desvios, aberturas. A outra questão, específica e produtiva – que devo mais à frente abarcar –, é: de que forma a montagem dialética e simbólica “transbordantes” de Godard (Rancière) se aproxima (ou não) da montagem dialética e transindividual “transbordantes” de Farocki?

Para Rancière, sabemos, as proximidades são poucas, ou mesmo nenhuma. Farocki e Chris Marker⁷, mesmo que nunca tenham ditos, seriam, no mais das vezes, simplesmente ou absolutamente, dialéticos. E Rancière – com razão – quer escapar do “peremptório polêmico da dialética” (Rancière, 2014: 69). E, para isso, antes dos referidos cineastas, as críticas à Martha Rosler e a Guy Debord, por exemplo, foram imprescindíveis para a constituição de sua vál-

6. “Mistério não quer dizer enigma ou misticismo. Mistério é uma categoria estética, elaborada por Mallarmé e explicitamente retomada por Godard. O mistério é uma pequena máquina de teatro que fabrica analogia, que permite reconhecer o pensamento do poeta nos pés da bailarina, o raio de uma estrela, a dobra de um leque, o brilho de um lustre ou o inesperado de urso treinado” (Rancière, 2003: 68). Com isso, posso agora esclarecer algo que deixei aberto mais atrás. A definição acima apresenta sentido geral próximo ao que pensou Farocki sobre a *magia*, a partir de Kafka e de Alan Turing. Para o cineasta, haveria um horizonte mágico presente na montagem, partindo da relação íntima do homem com a máquina – algo que difere do caráter da ciência moderna, que dispensou as mãos, a presença corporal. A magia, enquanto categoria estética fundamental, está presente no teatro cinematográfico, em seu operar. Farocki certa vez assinalou: “Franz Kafka contribuiu para destacar que o *bureau* atende principalmente a uma função mágica” (Farocki, 2013a: 81).

7. Sobre *O túmulo de Alexandre* (1993), Rancière (2010: 186) escreve: “[...] Marker opera da maneira dialética: compõe série de imagens (testemunhos, documentos de arquivos, clássicos do cinema soviético, filmes de propaganda, cenas de ópera, imagens virtuais...), que organiza de acordo com os princípios propriamente cinematográficos da montagem, para definir momentos específicos da relação entre o ‘reino das sombras’ cinematográfico e as ‘sombras do reino’ utópico”.

vula de escape. Para ele, Rosler mostra e compõe o mesmo espetáculo que critica, permanecendo no mesmo regime de visibilidade. Debord, mediante ao “estilo da negação”, às exposições dialéticas abstratas e ao *détournement*, mostra “[...] a nossa vida separada de nós mesmos, transformada pela máquina do espetáculo em imagens mortas, diante de nós, contra nós” (*Idem*: 85-86). Ambos os artistas “dialéticos” estariam sempre prontos a dizer ao espectador: eis a realidade oculta que vocês não sabem, ou não querem ver.

Ao observar a obra de Farocki como um todo, permaneço convicto de que uma aproximação de Farocki com Debord ou Rosler, nos termos acima, *não* vem a ser o caso. Enfim, cabe (continuar a) elucidar o porquê disso, passando para o segundo tema-chave.

Pedagogia

Tratar as obras de Farocki – e de Marker – como protocolos pedagógicos parece ser uma contração áspera. Em cinemas como desses cineastas o convite é sempre à reflexão; e, nos termos de ensaísmo, convite à abertura de caminhos e questões diversas. A disposição do espectador é a de um convidado: convidado a percorrer caminhos, a se sentir disposto a ver algo, aprofundar algo, a partir de suas próprias pré-disposições, atividades intelectuais; em sua liberdade de “leitura”.

Para Rancière, o horizonte do (mau) pedagogo é o professorar, o *explicar*, o dar voz de autoridade, de modo a circunscrever os sentidos e a dominar os assuntos. O espectador é disposto a uma situação de “incapaz” que toma lições a partir de exercícios didáticos. A atitude é, portanto, de *transmissão* do saber e, tão logo, de enfraquecendo do pensar. No cinema, o modelo pedagógico clássico para Rancière não é o de Debord; mas o “grande projeto rosselliniano” (Rancière, 2005). Roberto Rossellini, em seus projetos fílmico-televisivos, teria aplicado a lógica pedagógica “embrutecedora” com toda força, de modo que o espectador apenas vê aquilo que o diretor o faz ver.

Em relação a Marker, a resolução de Rancière é a de que este cineasta, no filme *O túmulo de Alexandre*, por exemplo, não se priva de grifar “[...] seja a evidência apresentada pela imagem ‘em si’ [...], seja, ao contrário, a insignificância ou a ambivalência da imagem solitária e a necessidade de esclarecer suas possíveis leituras sentidos” (Rancière, 2010: 187). No caso de *Level Five* (1996), entretanto, ele teria fugido destes grifos, sendo então não-pedagógico. Rancière nos diz isso; e seguindo tal lógica, alguém poderia dizer

que em *Le souvenir d'un avenir* (2001) Marker teria voltado a ser um dialético-pedagogo⁸.

Tendo a compreender que em Rancière a conotação de “pedagogia”, nos casos de Marker e Farocki vem, sobretudo ou na verdade, a partir de uma interpretação negativa da presença abundante da voz em *off* – mesmo ou sobretudo que estes tenham recebidos grandes elogios como comentadores de imagens; mesmo que este não fizeram do comentário uma exaltação de seus egos. O primeiro ponto a ressaltar, o mais básico, é que, sobre o assunto, não cabe generalização. Em seus filmes, curtas-metragens e instalações, depois da década de 1980, especialmente, Marker e Farocki alternaram muito suas formas de convites ao espectador. No caso de Farocki, alternando entre obras de voz em *off* (*Natureza morta*, 1997), de observação (*A doutrinação*, 1987), de comentários escritos (*Em comparação*, 2009), de experimentações (*Contra-Música*, 2004), “silenciosas” (*Intervalo*, 2007), de montagem coletiva (*Work in a single shot*, 2012-2014) etc. O segundo ponto a ressaltar, o mais importante, é que: o que há em comum nas obras desses cineastas (e de Godard) é a absoluta vontade de reflexão, algo que os aproxima dos eminentes pensadores, e não de pedagogos. Afinal, a pergunta que sempre me vem a mente é a seguinte: seriam pedagogos ou pensadores? Existiria pedagogos, mas não pensadores com “câmera em punho”? Tais questões não vêm apenas como força retórica, pois, se admitirmos pensadores no cinema, podemos melhor compreender a questão, separando do julgo pedagogo. Se o apropriado *mestre*, para Rancière, é aquele que diz: ‘olhe, observe, julgue, decida, compare, deduza... use a sua inteligência’, isso não vem a consistir, propriamente, o significado do *convite ao pensar*, gesto próprio do pensador? De forma comparativa: textos, quando buscam ativar o pensar, se diz que o leitor é “pego com a mão”, doutrinado? Para mim, Godard e Farocki (e Marker), para citar apenas os que estão sendo mobilizados aqui, seriam, acima de tudo, cineastas-pensadores. Apesar das diferenças de tratamento das imagens/palavras, entre o pensar *poético* de Godard – autor “não-pedagógico”, segundo Rancière elogia –, e o pensar *formal* de Farocki, não haveria mudanças de horizontes: alçam o pensar, o refletir; abrem caminhos⁹.

8. Marker, com sua “imagem dialética”, teria como horizonte o *constelar*, no sentido benjaminiano. Uma constelação não constitui um círculo, um fechamento retórico, impositivo; ao contrário, abre caminhos, *passagens*, como pensou Benjamin. Constelação seria a polifonia de histórias, do passado e do presente (Fairfax, 2012).

9. Didi-Huberman esclarece o sentido do posicionamento “formalista” de Farocki, e o faz na ocasião de diferenciá-lo do poético de Godard (na série *História(s) do Cinema*, notadamente): “Quando Farocki se coloca a pensar, ele nos coloca a refletir sobre uma outra coisa além de seu próprio pensamento. Godard *tem sempre a última palavra* em suas montagens; para Farocki, é questão de honra não *ter jamais a última palavra*” (Didi-Huberman, 2010: 176, grifos do autor).

Farocki, no ousado momento de “alta ebulição” dialético-transindividual-ensaísta de *Imagens do mundo...*, não parece querer um espectador “pego pela mão”. Longe disso, dispõe-se a abrir horizontes, recortar caminhos, aguçar a atenção; dispõe-se a tentar compartilhar uma experiência, para depois, nas conversas, entrevistas etc., discutir com o público percepções, assuntos, problemas. Sem dúvida, nas obras de juventude, em *Fogo inextinguível* (1969), por exemplo, sua pretensão era abertamente pedagógica (e de “síntese dialética”, ainda), enquadrando-se na estética brechtiana predominante na vanguarda alemã do final da década de 1960. Em *Imagens do mundo...*, entretanto, a questão aparenta ser bem outra: o convite parece ser instigar a pensar as novas *episteme*, que mudaram as formas e ver e raciocinar o mundo, a partir das inovações tecnológicas no campo da visão.

Enfim, tais conotações de “pedagogia” talvez sejam mesmo imerecidas pejorações aos referidos cineastas. Não obstante, devo insistir, quando Rancière escreve a respeito, ele tem em mente uma posição inovadora, radical – e paradoxal: “O aluno aprende do mestre algo que o mestre não sabe. Aprende como efeito da habilidade e comprova essa busca. Mas não aprende o saber do mestre” (Rancière, 2012: 18). O sentido emancipatório é, ao mesmo tempo, a afirmação e a troca de papéis. (Retornaremos a escrever sobre algumas implicações disso no último ponto de discussão do artigo).

Denúncia

Sintetizemos, em uma questão, o item anterior: por que atribuir o caráter de *transmissão* de saber àquilo que nos *convida* inteiramente à reflexão? Ou: por que afirmar ser um gesto de “pegar pela mão” àquilo que veio a se constituir enquanto ensaísmo, como descaminhos, como experimentações de montagem? Dos temas-chave levantados, o presente (denúncia) me faz perguntar: por que deveríamos atribuir uma dimensão denunciativa no fundamento de tais filmes? A questão é, de todas, a menos estimulante; contudo, curiosamente, consistiu em *chave* de Rancière para a leitura do filme *Imagens do mundo...*

Na história do cinema, a obra do próprio Farocki poderia ser um exemplo primoroso de afastamento do caráter denunciativo no gesto cinematográfico. Seu filme *Fogo inextinguível*, realizado no já remoto ano de 1969, ano em que o cineasta era inteiramente um “pedagogo brechtiano” dialético-materialista, ajudou a responder uma pergunta estético-política fundamental para a época: como estender a denúncia do vietcongue para além da consideração dela mesma, transformando-a em real potencialização política?

Em *Imagens do mundo...*, Farocki, ao entrar em um dos capítulos da arqueologia de mídia “visão à distância”, momento em que aborda a gênese dos

aerofotogramas – outra inovação tecnológica originada nos ambientes de violência da guerra – alcança, enfim, uma polêmica: mísseis foram lançados em fábricas, mas não nos campos de extermínios, localizados ao lado. Farocki nos conta esta história. E nos conta que a arqueologia dos aerofotogramas do Holocausto pode ser relacionada a um fato: os judeus Rudolf Vrba e Alfred Wetzler conseguiriam fugir dos campos de concentração, no mês de abril de 1944, isto é, no mesmo momento crítico em que os aerofotogramas americanos foram realizados. Eles se dirigiram aos países Aliados para denunciar os campos de concentração, mas não foram ouvidos ou atendidos. Farocki nos conta a história interpretando os aerofotogramas a partir dos relatos dos sobreviventes, de modo que a atenção retorna sempre às reflexões centrais do filme: sobre as materialidades de mídias e, de maneira especial, sobre as reminiscências e mudanças paradigmáticas a partir dos suportes da memória. E, de tal modo, a derradeira consideração de Farocki acerca destes aerofotogramas, *não* será nenhuma afirmação denunciativa, mas um distinto comentário sobre a exterioridade e persistência da memória: “Os nazistas não perceberam que seus crimes foram fotografados. Os americanos não repararam que os fotografaram. As vítimas também não repararam nada. Registros como num livro de Deus”.

Crítica ontológica

A partir de Rancière, alguém pode pensar que cineastas dialéticos, “pedagógicos” e denunciativos são, no mais das vezes, fatalistas ou axiomáticos. Lançam prognósticos. Partem, por princípio, de críticas ontológicas; ou seja, no mais das vezes, identificam um “grande mal”, ou um destino apocalíptico no fundamento do mundo, da história: apontam o *mal* das imagens, da técnica, do homem, da natureza etc., em uma equação já independente aos contextos, aos horizontes empíricos.

Rancière, no artigo sobre *Imagens do mundo...* nos lembra dois “modelos alemães” de crítica ontológica que Farocki teria seguido, os de Theodor Adorno e Martin Heidegger. Poderia ter também lembrado “modelos franceses”, tais como os de Jean Baudrillard (‘O princípio da realidade sucumbe diante do princípio da imagem virtual’), Paul Virilio (‘O antigo olhar será substituído por um estado regressivo, uma espécie de sincretismo’) e Debord (‘Nas condições modernas de produção, a imagem se reduz a uma imensa acumulação de espetáculos’).

As obras de Farocki, incluindo seus escritos, foram reflexões e investigações empíricas acerca dos sentidos das imagens e suas condições sociais, políticas e culturais. O cineasta não procurou reproduzir visões exageradas

ou “desesperadas” de autores pós-modernos, de modo que não encontramos respostas categóricas ou deterministas sobre o caráter das imagens, ou de outra coisa. De Virilio, e de outros pós-modernos, o cineasta apreciava outros apontamentos, em especial este: a modernização da indústria supre o trabalho manual, bem como o trabalho visual humano¹⁰.

Rancière nota bem: em *Imagens do mundo...* não vemos o cineasta anunciar uma crítica ontológica. Mesmo no filme mais ousado, que reflete sobre o Iluminismo, que retoma uma polêmica do Holocausto, não temos uma crítica ontológica. Contudo, continua Rancière, na entrevista de Farocki (de 1993, dirigida por Thomas Elsaesser, por ocasião de uma conversa com o público, em Londres, após a exibição do referido filme), o cineasta teria explicitado o que ficou implícito: a denúncia do “digital”, e, conseqüentemente, as críticas ontológicas da “morte da imagem” e do “fim do humano”¹¹. Em certo momento da entrevista, Elsaesser, prolongando o tema da pergunta-diálogo anterior – sobre a obsolescência do humano no sentido e no contexto das automações nos campos do trabalho, que veio a dispensar as mãos e olhos humanos –, estabelece suas próprias considerações, atirando duas perguntas:

[...] Se o que você está apontando realmente vem acontecendo, nós estamos perdendo uma de nossas bases perceptivas e conceituais, isto é, a possibilidade de que as imagens sejam hoje, como foram, meramente uma concessão para a interconexão [*interface*] humana. A partir do momento em que as máquinas não precisam propriamente de imagens, elas podem realizar suas próprias ‘visualizações’ e ‘conceitualização’ de cálculos matemáticos. Isto seria, então, a conexão entre fascismo e, podemos dizer, realidade virtual? Em certo sentido, para ambos, a interface humana caiu fora da equação pois irrelevante, custosa e enfadonha?

Farocki responde:

Sim, correto. Um processo de obsolescência [*self-abolition*] do humano está em curso. Os campos de extermínio eram diretamente contra os “judeus” – eu coloco isto entre aspas, porque muitas das vítimas não tinham nem consciência de que isto eram suas identidades, ser um “judeu”. Já neste caso, a identidade e a imagem do outro não foi claramente destacada. Com a eutanásia e a eugenia o limite está ainda menos claro, porque cada família pode

10. “Entre Virilio e Farocki, as perspectivas históricas são, quase sempre, muito próximas, mas os saldos diferentes. Em Farocki, antes de tudo, a automação da percepção ou industrialização da pre-visão por imagens pós-fotográficas indica investigar questões políticas – as novas violências a partir de imagens, principalmente –, evitando os axiomas ou os argumentos ontológicos, que sobrevivem em Virilio” (Genaro, 2015b).

11. Rancière (2015: 98): “Se a voz em *off* que acompanha [as imagens] se faz discreta, o cineasta, quando interrogado, não tem medo de colocar os pontos nos *i* – ao risco de surpreender seu intérprete: é de tal modo que devemos compreendê-lo, pergunta Thomas Elsaesser; é certo que a desaparecimento das imagens faz o elo entre fascismo e realidade virtual? Sim, responde Farocki, ‘um processo de auto abolição do humano está em curso’. O filme insere a história de Auschwitz e de suas imagens em um processo mais largo no qual a ameaça nuclear é o termo presente, mesmo se este aspecto profético do filme ‘passa largamente despercebido’”.

ter um membro deficiente ou um doente terminal. Em seu palanque, Hitler pensou alto acerca da possibilidade de exterminar todos aqueles com doenças hereditárias do pulmão e coração. Contudo, armas nucleares são ainda mais indiscriminadas: elas se dirigem a todos [...].

Na mesma resposta, no fim dela, ele conclui:

É claro, qualquer um deve ser cuidadoso ao estabelecer relações entre Auschwitz e outros eventos, isto poder ser facilmente tomado como efeito puramente dramático ou retórico. Eu espero que meu método fílmico permita certas reflexões que entrem em relações uma com as outras, sem sugerir equivalência (Farocki, 2004a: 184-185).

Abre-se, enfim, uma querela. A questão para Farocki, que não é desdobrada e nem fica explícita na passagem que Rancière destaca, é, como nota Elsaesser, quanto à digitalização das imagens e sua atual maquinação – algo que já não seria mais propriamente imagens no sentido humanista, mas no pós-humanista, que levam a pensar variados problemas e novas imaginações políticas. Farocki viria depois a classificar tais imagens – e isto é uma das importantes contribuições dele aos estudos de mídias – como sendo *imagens operacionais*, uma vez que não buscam qualquer referência estética, servindo tão-somente como informação máquina-máquina ou máquina-homem. Sua disposição foi, prontamente, pensar o novo status de produção e uso das imagens operativas nos campos civis e militares. É isso que o interessou *pensar*. E, para tanto, o “modelo alemão” que o ajudou não foi o de Heidegger ou Adorno, mas principalmente os de Vilém Flusser (imagem técnica), Heiner Müller (pós-brechtianismo; *Hamletmachine*), Franz Kafka (burocracia; magia) e Günter Anders (estudos e reflexões sobre a obsolescência do humano).

Teatro, materialidade

Chegamos ao ponto que acredito ser o de maior distanciamento entre as perspectivas estético-políticas de Farocki e de Rancière. Para mim, significativamente, o único. E esse é bastante simples compreender. Farocki, como apontei, foi um operador de mídias, um estudioso das materialidades de mídias, sempre apurando as relações entre materialidade, mídia e política. A riqueza de seus filmes *parte* de tais relações. Não é preciso exemplificar isso. Em qualquer obra do cineasta fica manifesto. Na entrevista referida a pouco, Farocki (2004a, p.184) dizia querer abrir caminhos, e isto condizia buscar refletir acerca do “[...] cinema não como pertencente à história da narrativa [*storytelling*], mas como mais pertencente à história de outras técnicas, de vigilância, medição, cálculo, automação”.

Em entrevista, Rancière (2004), falando sobre as abordagens filosófico-políticas de Antonio Negri e Michael Hardt, define seu afastamento do pensamento acerca das materialidades, ou, como ele diz, do “estado das coisas”: “Eles têm a necessidade de um tipo de realidade [material] do sujeito político. Para mim, a política é a constituição de uma esfera teatral e artificial. No fundo, o que eles desejam é uma cena da realidade”. Rancière, na mesma entrevista, reforçará que, para ele, o sujeito político é um “instante teatral provisório e local”, algo que independe do “estado das coisas”. A política teria a ver, essencialmente, com as determinações dos lugares e espaços, dos corpos e suas falas, no “palco” da cidade – de modo que a questão dos dispositivos, das materialidades se encontraria diluída.

A discussão é interessante e poderia se estender (em outro artigo). Contudo, caberá aqui destacar (e desdobrar as implicações, após): Farocki e Rancière se distanciam, pois, em relação aos *meios* de se “aproximar” da política e, especificamente, de contextualizar e pensar os sujeitos políticos. A hipótese investigativa seria: no caso de Rancière, o cinema político, enquanto constituidor de “cenas de dissenso”, é diferente – e divergente? – da constituição da “cena da realidade”.

Espectador emancipado

Rancière e Farocki teriam, contudo, parâmetros de concordância ou de aproximação em relação à compreensão estético-política: de *espectador emancipado*, segundo a noção de Rancière. Sobre a noção, basta apenas lembrar o que já trabalhamos: ele designa com este nome aquele gesto estético-político não-“pedagógico” do artista que compreende e potencializa no espectador a sua capacidade de inteligência e sensibilidade.

Farocki afirmou ter ocorrido um deslocado em sua obra, precisamente a partir de *Imagens do mundo...*, levando-o a ser mais “periférico”, participativo; menos ambicioso, abrangente, em seus filmes e instalações: “[*Imagens do mundo...*] foi provavelmente o trabalho mais ambicioso que já fiz. Eu não sei se eu fui suficientemente ambicioso desde então. Contudo, eu estou hesitante e tento evitar aquelas obras fundamentais e ser mais periférico. Evitar grandes manifestos, fazendo pequena contribuição. Esta é a minha atitude hoje em dia” (Farocki, 2013b). Em outra oportunidade, complementar: “Antes pensava que sabia como se fazia ou ao menos acreditava que devia saber. Hoje já me conformo em encontrar novos caminhos para aceder a um tema ou poder participar de sua busca” (Farocki, 2013c: 290). No início da década de 1990, ao começar a realizar instalações artísticas em museus, Farocki observa o lugar de *trânsito, de espectadores emancipados*, que levasse a compreen-

der novas perspectivas políticas, estilos e formas de trabalho mais próximos à ideia de participar e compartilhar algo que leve a uma discussão qualquer¹². Assim, de *Videogramas de uma revolução* (1992), passando por *Palavras e jogos* (1998) e *Não sem risco* (2004) até *Intervalo* (2007), por exemplo, Farocki se permitiu produzir obras lacônicas, concisas. Ademais, em algumas outras, que reaperteriam comentários em *off* abundantes, ele destacava:

Eu trato de preparar o material que eu uso de maneira que reflita a realidade. Claro que não é qualquer reflexão, pois tem um objetivo. Em *Reconhecer e Perseguir* (2003), eu não trato de dizer o que significa o imperialismo nem o neo-imperialismo [...], não trato de responder todas essas perguntas [...], procuro mostrar esta coisa que já na Segunda Guerra Mundial era ‘um aqui apertando botão e lá longe morre outra pessoa’; [revelo] esta distância que existe entre as coisas (Farocki, 2004b: 5).

Dissenso

Contudo, se os *meios* são diferentes, como vimos há pouco, os *fins* são os mesmos. Para mim, as obras de Farocki e de Rancière, ambas também, indicam-nos que a demanda fundamental *não* é “explicar verdades”, dizer em que lugar reside a “verdadeira consciência política”, mas, sim, fazer o dissenso: sendo isso o ambiente da arte enquanto capacidade de potencialização dos indivíduos; como quebra de normatividades representacionais; como desvio no regime normal do sensível; *suspensão* de um lugar cômodo para o ver, para o sentir. Ou, segundo as palavras de Rancière (2012: 74; 23): da “arte como afirmação de qualquer um”; da arte como emancipação: “embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham entre indivíduos e membros de um corpo coletivo”.

Não observo, portanto, regimes estético-políticos díspares. A princípio, ambas as obras caminharam no sentido de destacar os *limites* das “obras engajadas”, à “serviço de fins políticos”, propondo outra coisa: a invenção de novos olhares, a multiplicação de formas de ver e sentir o mundo, que exibem os lugares e os corpos da forma como eles transformam seus próprios mundos. De tal modo, na trajetória de Farocki, *Imagens do mundo...* seria uma obra de transição, de expressão de crise e superação da montagem dialética.

Não obstante, sobre o tema-chave “dissenso” – do mesmo modo que no da “pedagogia” –, Rancière vai ainda mais longe, apresentando uma das mais in-

12. “[...] Eu tento manter algo do aspecto intuitivo nas coisas. Eu somente assisto e observo se elas são fortes o suficiente para deixar o filme andar. Se sim, você pode deixar isto assim. É uma maneira de deixar as coisas como são e as pessoas vão saber. Você não decide; ou melhor, você apenas encontra algo que você faz ser visto ou não. Isso já é muita coisa. Se você compartilha a sua vida, em certo sentido, permaneça modesto e tão-somente deixe isto assim” (Farocki, 2015b).

teressantes (e provocadoras) proposições de seu pensamento estético-político. Rancière, já sabemos, guarda distância com as formas estéticas que procuram exhibir, como ele diz, o “estado das coisas” ou as “cenas da realidade”. Em duas passagens afirmativas e reveladoras, do livro *Espectador emancipado*, leem-se: “[...] não se trata de adquirir conhecimento da situação, mas das ‘paixões’ que sejam inapropriadas a essa situação” (*Idem*, p.62); “[...] não há evidências de que o conhecimento de algo provoque o desejo de mudá-lo” (p.29). Estas afirmações parecem ser decisivas, pelo seguinte: 1. De alguma maneira, expõe, para a arte (estético-política), a valorização da emoção em detrimento da razão; 2. De alguma maneira, indica, para a arte, a (atual) inoperância do “discurso político”, seja ele de caráter filosófico, sociológico, psicológico etc. Diante disso, acomete-me duas questões: 1. Propõe-se aqui uma separação entre razão e emoção? 2. A afirmação contrária, “o desconhecimento de algo provoca o desejo de mudá-lo”, é válida? Não sei exatamente o que responde Rancière. Mas, ao lermos atentamente o referido livro, temos forte indício de que sua posição não é bem de separação ou de exclusão, mas de demarcação de insuficiências – o que me faz, portanto, arriscar a desdobrar as possíveis respostas: 1. Conhecer não vem a ser causa suficiente para mudar qualquer coisa; 2. A obra estético-política deve ser emanção da sensibilidade dos múltiplos corpos que a compõe; deve ser, antes de tudo, *instância* coletiva – e não *ratio*, inevitável emanção da *instância* individual. Rancière, no fim de seu artigo sobre *Imagens do mundo...*, em trocadilho de descontentamento, escreve: “A realidade tarda a começar”. Ora, tardariam a perceber que o ponto hoje não seria exatamente o choque entre heterogêneos, mas o “inventário de signos de pertença comum”, a “leveza do jogo” e a “distância da alegoria” (*Idem*: 69).

Pois bem. Por mais que a obra *não* seja denunciativa, por mais que ela se aproxime do pensar transindividual, por mais que seja não-pedagógica e inteiramente devotada à multiplicidade e às derivações espectatoriais, ainda assim ela poderá ter o predomínio da *ratio*, do *intelectos*. Ela pode ser obra de *pensador* no campo da arte, e, portanto, ainda assim, será problemática, em algum sentido, para o horizonte estético-político de Rancière.

O certo é que Rancière foi à procura de autores que valorizaram as referidas afirmações, encontrando em Pedro Costa uma obra preciosa. Entre as formas dissensuais dos pós-brechtianos Pedro Costa e Farocki, Rancière pôde abertamente elogiar o primeiro, e partir para a crítica do segundo.

Com o cinema de Pedro Costa, Rancière nos vem a dizer: ele põe em ação uma política da estética distante da visão sociológica, dando lugar ao poder do olhar e das palavras (Rancière, 2012). Nesse cinema, a dialética some completamente, para dar lugar, não ao transindividual, mas aos “corpos

autônomos”. Desaparece então a preocupação intelectual e a exposição das materialidades do poder, sejam elas econômicas, administrativas ou policiais; “[...] e da boca de seus personagens não se expressa nenhuma formulação política da situação, muito menos afeto de revolta” (*Idem*: 128)¹³.

Nas “cenas de dissenso”, lugar do “instante teatral provisório e local” dos sujeitos políticos, o dispositivo essencial é, em sentido amplo, a voz – sua visibilidade, participação e usos pelos incluídos-excluídos no espaço comum da cidade. Ora, venho então a cogitar: nas “cenas da realidade” o horizonte, ampliado e descentralizado, abre-se aos dispositivos diversos, infundáveis, na composição do comum, de modo que as “cenas de dissenso”, que não é antagonista à anterior, são vistas em um plano já francamente simétrico de objetos e seres. Em *Contra-Música*, a partir de imagens de câmeras de vigilância nas ruas de Lille, observamos o vai-e-vem de um saco plástico com a dança do vento, pairando em poesia quaisquer segundos a partir de dispositivos satísfeitos totalmente à outro objetivo. Em *Serious Games* (2009-2010) somos convocados a apreciar o cotidiano daqueles que estão a realizar os processos de virtualização da guerra. Vemos a seriedade de jovens soldados tentando dominar seus novos instrumentos, estando inteiramente dispostos a fazer a *imersão*; da mesma forma, em *Imagens do mundo...*, observamos, a partir da montagem de Farocki, o aparecimento de “novos sujeitos”, novas sensibilidades, ciências, *episteme* no mundo. Em *Comparação* (2009), enfim, uma antropologia visual toma conta a partir de um propósito singelo, que penso ser: a fabricação de tijolos, tecnologia milenar, satisfaz diferentes experiências de vida, e refletimos muitas coisas a partir, por exemplo, das imagens do solitário operador-vigia de mãos cruzadas em uma fábrica automatizada na Alemanha, ou do mutirão para construção de tijolos e casas em Burkina Faso.

Em Farocki, exemplos como os acima não faltam. Mas o importante deste último ponto é afinal compreender que as ditas “cenas da realidade” estão longe de ser meramente “análises de conjunturas”, “conhecimentos da situação”.

Apesar da austeridade de Rancière, Farocki, diante de sua montagem transindividual, pode ser visto também como uma tentativa de superação da *crise* das proposições estético-políticas vindas das vanguardas artísticas do século

13. Rancière (2012: 121): “Depois de *Ossos*, Pedro Costa rompe com o modelo narrativo e adapta como referência o modelo dos Straub: filma assim a atuação dos corpos autônomos, fora de qualquer servidão narrativa. Contudo, a preocupação em devolver aos humilhados toda a riqueza contida em seus mundos também, permanece ausente de qualquer discussão dialética. Ao redor do braseiro instalado no beco de Fontainhas não surge nenhum debate sobre as razões do justo ou injusto. Deuses, patrões e revolucionários estão, da mesma forma, ausentes No *quarto de Vanda* ou nos apartamentos apossados por seus amigos. Aqueles que vivem ali, ou simplesmente estão passando, são habitantes do bairro nos quais a existência é independente da vontade do cineasta, e não há texto disponível para colocar em palavras as suas experiências”.

XX. O cineasta alemão, mesmo sem sistematizar seus propósitos, trilhou um caminho. Rancière, ao propor uma forma de superação (sem dúvida, uma das melhores que temos até então), teria se colocado em um olhar desperto – e estratégico, levando em conta o estilo e a interpretação da obra *Imagens do mundo...* – para a crítica dos que não embarcaram exatamente em sua trilha. Contudo, apesar da localização de diferenças em seus “modos de proceder” – que define, talvez, um cogente debate contemporâneo –, não haveria significativamente antagonismos entre eles.

Referências bibliográficas

- Adorno, T. W. (2003). O ensaio como forma. In T. W. Adorno, *Notas de literatura I* (pp.15-47). São Paulo: Duas Cidades, Editora 34.
- Baute, M. (2010). A sequência das moedas. In C.B. Mourão, C. Borges, & P. Mourão (org.). *Harun Farocki: por uma politização do olhar* (pp.128-133). São Paulo: Cinemateca Brasileira.
- Blümlinger, C. (2014). An archeologist of the present. *E-flux*, (59): 1-7. New York.
- Deleuze, G. (1985). *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, G. (1992). *Conversações (1972-1990)*. São Paulo: Editora 34.
- Derrida, J. (2005). *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras.
- Didi-Huberman, G. (2010). *L'oeil de l'histoire : Tome 2, Remontages du temps subi*. Paris: Minuit.
- Ehmann, A. & Eshun, K. (2013). De la A a la Z (o veintiséis introducciones a Harun Farocki). In H. Farocki, *Desconfiar de las imágenes* (pp.291-310). Buenos Aires: Caja Negra.
- Eisenstein, S. (1949). A dialectic approach to film form. Originalmente publicado na revista *Film Form*. New York. Disponível em: http://www.casarui Barbosa.gov.br/arquivos/file/A_Dialectic_Approach_to%20_Film_Form_SergeiEisenstein.pdf (Acesso: 10-03-2016).
- Fairfax, D. (2012). Montage as resonance: Chris Marker and the dialectical image. *Sense of Cinema*, Issue 64, September. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/montage-as-resonance-chris-marker-and-the-dialectical-image/> (Acesso: 10-03-2016).
- Farocki, H. (2004). Making the World Superfluous: an Interview. In T. Elsaesser, *Harun Farocki: working on the sight-Lines* (pp. 178-189). Amsterdam: Amsterdam UP. Entrevistado por Thomas Elsaesser.

- Farocki, H. (2004b). Le point de vue de la guerre. *Trafic*, (50): 445-455. Paris.
- Farocki, H. (2012). Tornando as imagens visíveis [entrevista]. *Goethe Institut*, Brasil. Fevereiro. Disponível em: <http://www.goethe.de/ins/br/lp/kul/dub/bku/pt8851008.htm> . (Acesso: 10-03-2016). Entrevistado por Thomas Köster.
- Farocki, H. (2013a). Peripheral Views. A Conversation with Harun Farocki [entrevista]. In N. Tomšič & M. B. Baraga, *Outerviews: Conversations with Artists*. Ljubljana: MoTA – Museum of Transitory Art, 2013. Entrevistado por Interview Neja Tomšič.
- Farocki, H. (2013a). Que és un estudio de edición. In H. Farocki, *Desconfiar de las imágenes* (pp.79-82). Buenos Aires, Caja Negra.
- Farocki, H. (2013b). ‘Negarse a una producción manifiesta de significado’, diálogo entre H. Farocki e I. Stache [entrevista]. In H. Farocki, *Desconfiar de las imágenes* (pp.281-290). Buenos Aires, Caja Negra.
- Farocki, H. & Silverman, Kaja (1998). In her place – Numéro Deux (1975). In H. Farocki, *Speaking about Godard* (pp.143-171). New York: NYU Press.
- Genaro, E. (2015a). *Harun Farocki – pensador e operador de mídias*. Tese de doutorado – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Niterói.
- Genaro, E. (2015b). Imagens operativas e pós-fotográficas: um estudo a partir de Harun Farocki. *Revista Eco-pós*, 18(2): 131-150. Rio de Janeiro.
- Genaro, E. (2016). Harun Farocki: operador de mídias. *Matrizes*, maio/ago, 10(2): 1-20. São Paulo.
- Latour, B. (2000). *Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros mundo afora*. São Paulo: Editora Unesp.
- Pascal, C. (2003). *La philosophie de Simondon*. Paris: Vrin.
- Rancière, J. (2002). *O mestre ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Rancière, J. (2003). La phrase, l’image, l’histoire. In *Le destin des images* (pp.41-78). Paris: La fabrique.
- Rancière, J. (2004). Entretien avec Jacques Rancière. Originalmente publicado em *Dissonance*, (1): “Beyond Empire”. Disponível em: <http://www.multitudes.net/Entretien-avec-Jacques-Ranciere> (Acesso: 10-03-2016).
- Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.

- Rancière, J. (2010). A ficção documental: Marker e a ficção da memória. *Arte & Ensaios*, dez, (21): 179-189. Revista do PPGAV/ EBA / UFRJ. Rio de Janeiro.
- Rancière, J. (2012a). Conversación alrededor del fuego: Straub y algunos otros. In *Las distancia del cine* (pp.105-126). Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2012b). Prólogo. In *Las distancia del cine* (pp.9-24). Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2014). *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes.
- Rancière, J. (2015). Les incertitudes de la dialectique. *Trafic* (93) : 94-101. Paris.
- Riff, D. (2015). Was Marx a dancer?. *E-flux*, november, (67): 1-11. New York.
- Simondon, G. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo Livros.
- Simondon, G. (2009). *La individuación: a la luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires: Cactus.
- Stiegler, B. (2010). *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue*. De la pharmacologie. Paris: Flammarion.

Filmes e Instalações citados

- A doutrinação* (Harun Farocki, *Die Schulung*, 1987, 44 min)
- A linha geral* (Sergei M. Eisenstein, *Staroye i novoye*, 1929, 121 min, ficção)
- Como se vê* (Harun Farocki, *Wie man sieht*, 1986, 72 min, doc.)
- Contra-Música* (Harun Farocki, *Gegen-Musik*, 2004, 23 min, doc.)
- Da nuvem à resistência* (Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, *Dalla nube alla resistenza*, 1979, 104 min, ficção)
- Em comparação* (Harun Farocki, *Zum Vergleich*, 2009, 61 min, doc.)
- Imagens da prisão* (Harun Farocki, *Gefängnisbilder*, 2000, 60 min, doc.)
- Imagens do mundo e inscrição de guerra* (Harun Farocki, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1988, 75 min, doc.)
- Indústria e Fotografia* (Harun Farocki, *Industrie und Fotografie*, 1979, 44 min, doc.)
- Intervalo* (Harun Farocki, *Aufschub*, 2007, 40 min, doc.)
- Le souvenir d'un avenir* (Chris Marker, 2003, 42 min, doc.)
- Level Five* (Chris Marker, 1997, 106', doc.)

- Não sem risco* (Harun Farocki, *Nicht ohne Risiko*, 2004, 50 min, doc.)
- Natureza morta* (Harun Farocki, *Stilleben*, 1997, 56 min, doc.)
- No quarto de Vanda* (Costa, 2000, 180 min, ficção)
- Nossa música* (Jean-Luc Godard, *Notre Musique*, 2005, 80 min, ficção)
- Número Dois* (Jean-Luc Godard, *Numéro Deux*, 1975, 88 min, ficção)
- O fogo inextinguível* (Harun Farocki, *Nicht Lösbares Feuer*, 1969, 25 min, doc.)
- O túmulo de Alexandre* (Chris Marker, *Le tombeau d'Alexandre*, 1993, 120 min, doc.)
- Ossos* (Pedro Costa, 1997, 94 min, ficção)
- Palavras e Jogos* (Harun Farocki, *Worte und Spiele*, 1998, 68 min, doc.)
- Serious Games* (Harun Farocki, 2009-2010, 4 vídeos: 8; 8; 20; 7 min, doc./ inst.)
- Work in a single shot* (Harun Farocki; Antje Ehmman, 2012-2014, inst.)