

## HARUN FAROCKI, RAIVA POÉTICA E PLANOS ÚNICOS

### [HARUN FAROCKI, POETIC RAGE AND SINGLE SHOTS]

Frederico Benevides

**Resumo:** O artigo pretende discutir relações de montagem a partir da filmografia de Harun Farocki - incluindo sua formulação teórica da montagem suave -, tendo como objeto mais específico o projeto *Labour in a Single Shot*, de Harun Farocki e Antje Ehmann. Procuramos também explorar o trabalho de Farocki pelo viés que Didi-Huberman denomina de uma raiva poética.

**Palavras-chave:** Montagem, Harun Farocki, *Labour in a Single Shot*

**Abstract:** The article discusses mounting on Harun Farocki's filmography - including its theoretical formulation of soft mounting. In a more specific way, we'll try to get close to Farocki's and Antje Ehmann's project *Labour in a Single Shot*. We also seek to explore the work of Farocki through Didi-Huberman's poetic anger concept.

**Key-words:** Mounting, Harun Farocki, *Labour in a Single Shot*

35

*'Além disso, o importante não é ler, é reler'*

Utopia de um Homem que está Cansado

Jorge Luis Borges

O objeto desse texto é o projeto *Labour in a Single Shot*, de Harun Farocki e Antje Ehmann. O projeto começou em 2013 e percorreu 15 cidades do mundo, divididas em quatro continentes<sup>1</sup>. A primeira etapa do projeto consistiu em workshops de duas semanas com realizadores locais, geralmente artistas, professores ou estudantes de arte. Os participantes foram convidados a filmar dois tipos de planos-sequência de até dois minutos: planos onde houvesse alguma relação de trabalho em curso e novos planos inspirados no filme *Saída dos Trabalhadores da Fábrica* (1895), dos irmãos Lumière. Paralelo à turnê que Farocki e Ehamnn empreenderam, toda essa

<sup>1</sup> Bangalore, Berlin, Boston, Buenos Aires, Cairo, Hangzhou, Genebra, Hanoi, Johannesburgo, Lisboa, Lodz, Cidade do México, Moscou, Tel Aviv e Rio de Janeiro.

produção foi sendo reunida em um site<sup>2</sup>. Lá se pode acessar todo o material filmado, em torno de quatrocentos desses "microdocumentários," como foram chamados nos workshops. Mais que um catálogo do resultado, o site também funciona como um arquivo, a partir do qual foram organizadas várias exposições em forma de vídeo-instalações.

Nosso objetivo é pensar relações de montagem em *Labour a Single Shot*. Tanto no que diz respeito às escolhas possíveis nos momentos de filmar e cortar quanto no momento de exibir. Nesse sentido, iniciaremos com uma tentativa de estabelecer alguns critérios para pensar montagem, pensando também a "montagem suave", uma elaboração do próprio Farocki. Como um segundo movimento, complementar ao primeiro, mas em uma espécie de "extra-campo", refletiremos sobre algo que estamos considerando uma espécie de motor do trabalho de Farocki e que Didi-Huberman nomeia de "fúria poética".

## RESTITUINDO IMAGENS-MUNDO A ELAS MESMAS

36

Ao pensar o espectador contemporâneo, Farocki diz considerá-lo como sujeitos que já "desenvolveram uma certa sensibilidade para perceber a opressão simbólica presente em um filme. Não só nas ações, mas também na construção visual". Ainda que esse espectador esteja exposto a um vasto repertório, o cineasta vê uma lacuna na relação com a imagem: "Muitas pessoas capazes de escutar quando algo foi dito no tom errado não podem ver se algo foi expresso com a imagem errada<sup>3</sup>."

Essa lacuna, nos parece, tem como uma das causas um uso banalizante da montagem, que trata com as imagens quase *apesar* das próprias imagens. Ou seja, as utiliza para fazer visível algo que já está no plano discursivo a priori. Ao contrário, faz-se necessário querer *ouvir* o que elas querem dizer, antes de tentar sobrecodificá-las, apaziguá-las, domesticá-las.

---

<sup>2</sup> [www.labour-in-s-single-shot.net](http://www.labour-in-s-single-shot.net).

<sup>3</sup> Desconfiar de las imagenes, p.283.

Faz-se necessário considerar, logo de início, uma série de fatores envolvendo sua produção: quem ou o que está presente na imagem, que espaço do mundo ela recorta, quem vê (captura a imagem) e sob que condições vê. Entretanto, qualquer operação de montagem, não importando o quanto saibamos ou deixemos de saber sobre as imagens envolvidas, passa a criar mundos, afetar trajetórias. A imagem é o próprio mundo em movimento. Dessa forma, é preciso também desconfiar das imagens.

O trabalho de montagem em um filme se dá em muitas camadas: a montagem interna da cena, da *mis-en-scène*; a montagem entre os planos, seja por justaposição, sobreposição, alternância; e, de certa forma, externa a elas, em seu agenciamento com outras imagens que não estão no "corpo" do filme, mas que participam da apreensão daquela imagem, como por exemplo a sala de cinema, uma vídeo-instalação, a televisão, um site de compartilhamento de filmes. O que nos interessa aqui perceber é que cada um desses *estágios* do trato com a imagem, por assim dizer, está produzindo algo, reposicionando as imagens, lendo-as novamente. Não há uma operação mais ou menos *natural*, uma ordem na manipulação das imagens que aponte para um centro de organização ou da *boa forma*, como parecem se esforçar em fazer crer a publicidade ou o jornalismo. Apesar de ser uma noção evidente, criar rotas entre as imagens que desmontem os acontecimentos, requer trabalho e reflexão acerca do material com o qual se está operando, buscando abolir a "oposição entre o mundo físico do movimento e o mundo psicológico das imagens", percebendo as imagens, novamente, como "propriamente, as coisas do mundo", como diz Rancière em sua reflexão a partir dos livros de cinema de Deleuze:

Se a montagem deve colocar a percepção nas coisas, essa operação é uma operação de restituição. O trabalho voluntário da arte devolve ao acontecimento da matéria sensível as potencialidades que o cérebro humano lhes tomou para constituir um universo sensório-motor adaptado a suas necessidades e submisso a seu controle. Há, portanto, algo de emblemático no fato de que a Dziga Vertov, o representante da grande vontade soviética e construtivista de reagenciamento total do universo material a serviço dos fins do homem, seja simbolicamente atribuído por Deleuze da tarefa inversa: recolocar a percepção nas coisas, constituir uma

“ordem” da arte que devolve o mundo a sua desordem essencial. (Rancière, 2013)

Essas operações de montagem estão acontecendo a todo instante, em toda parte. Há, sim, tentativas hegemônicas do que seria a montagem apropriada, como já dissemos. As imagens geradas ao redor de guerras são exemplos dos mais pungentes. Há um investimento enorme na produção de imagens sobre e para a guerra, que Farocki e Ehamnn classificam de "inventiva"<sup>4</sup>. Em sua exposição "Serious Games", Farocki vai investigar essas imagens voltadas para a violência e como elas podem criar novas associações a partir de fragmentos. Esse projeto é anterior ao *Labour in a Single Shot*, mas tem em comum a justaposição de imagens obtidas de fontes distintas, que o cineasta justapõe para evidenciar sua conexão na criação de um determinado tipo de sociedade. Utilizando-se desses fragmentos e partindo de um pensamento de montagem cinematográfica, Farocki chegou em uma teorização sobre a montagem de suas vídeo-instalações que denominou de *Montagem Suave*.

38

## MONTAGEM SUAVE

A inspiração primeira de Farocki para começar a pensar suas instalações foi sua participação no processo de montagem em uma ilha de vídeo (FAROCKI, 2013, p.111). Ali trabalham em simultâneo dois monitores ou duas janelas<sup>5</sup>, sendo que em uma delas há sempre uma imagem parada, enquanto a outra está em movimento.

Farocki realiza sua primeira vídeo instalação em 1995, com *Intersecções*, uma projeção dupla com imagens de trabalhos anteriores. Em 2000, com *Pensei estar vendo condenados*, começa a investigar recursos próprios do vídeo. Chega a pensar a repetição de uma imagem como uma forma que possuiria a mesma eficácia de "integração compositiva" ou "legitimação" que um plano-contraplano em um filme

---

<sup>4</sup> Citando Brecht na introdução de seu catálogo sobre a exposição Serious Games: "A guerra sempre acha um caminho." (p. 24)

<sup>5</sup> Ou ainda dois *canvas*, que em inglês é a mesma palavra usada para *tela*, de pintura. Os softwares de edição atuais trabalham da mesma forma.

tradicional. O uso de textos também abre novos caminhos, já que os textos poderiam estar em qualquer um dos canais (ou telas), ou mesmo nos dois: "Evitar a univocidade de sentido sem prejuízo da clareza. Uma nova retórica precisa sempre de uma nova sintaxe? (FAROCKI, 2013, p. 116) "

Para evitar a aproximação de imagens por mera semelhança, Farocki vai pensar em termos de analogia. Sua definição nos faz lembrar o que diz Gilbert Simondon, caracterizando a analogia como "fundamento da possibilidade de passagem de um termo ao outro sem negação de um termo pelo seguinte (Simondon, 2007, p.10)". Diferente de uma "relação de identidade parcial", a analogia se prestaria a ser "mais que uma identidade das relações internas que caracterizam duas realidades", seria uma investigação dos acoplamentos entre figura e fundo, ou melhor, entre a materialidade que podemos perceber e suas condições de possibilidade que formos capazes de investigar. Ou seja, não basta que exista uma generalização dos termos que se pretende aproximar, mas uma investigação que parte de sua materialidade até a percepção do que não está dado de imediato, mas que constitui aquela materialidade.

Ao comentar Olho/Máquina (Augel/Maschine, 2000) e suas duas projeções, Farocki exalta a rede transversal de significados que se dá. Sucessão e simultaneidade acontecem, sem que haja um primado da primeira sobre a segunda: "Uma montagem deve unir com forças invisíveis os componentes que, de outra forma, se dispersariam" (FAROCKI, 2013, p.116). As experiências que Farocki relata ao acompanhar a instalação em diferentes locais desmonta a ideia de *obra em si*, ou objeto acabado. A cada nova montagem, há uma iluminação diferente, que pode ser muito intensa, borrando os limites das projeções; uma sala maior ou menor; uma curadoria que termina por criar discursos mais ou menos homogêneos entre as diferentes obras em uma mesma exposição. O trabalho está em movimento, as imagens estão trabalhando.

## RAIVA, FÚRIA, IRA

Como lidar com a violência do mundo sem ficar amargo, devolvendo-lhe mais violência? Como o pensamento sobre essa *restituição* pode estar no horizonte de um projeto, realizado a partir de certas intensidades, motivações, tomadas de posição?

Didi-Huberman, em seu ensaio *Como abrir los ojos*, utiliza-se de uma espécie de ritornelo para explicitar o que julga ser uma das intensidades que rege a obra de Farocki:

Eleva el propio pensamiento hasta el nivel del enojo (el enojo provocado por toda la violencia que hay en el mundo, esa violencia a la que negamos estar condenados). Eleva el propio enojo hasta el nivel de una tarea (la tarea de denunciar esa violencia con toda la calma y la inteligencia que sean posibles). (HUBERMAN, 2013, p.14)

A raiva, fúria ou ira a que Huberman se refere aparece de muitas maneiras na filmografia de Harun Farocki. É muitas vezes sutil, tomando forma de ensaio, aproximando espaços e tempos distantes (*Still Life*, 1997), investigando espaços e modos (*Viver na RFA*, 1990, *The Creators of the Shopping Worlds*, 2001) ou mais explícita (*Fogo que não se apaga*, 1969, *As we see*, 1986, *Between Two Wars*, 1977, *Videogramas de uma Revolução*, 1992), mas sem tornar-se nunca uma fúria aniquiladora ou impotente. Huberman diz que Farocki passou a vida inteira obcecado com uma mesma terrível pergunta: "por que, de que maneira e como é que a produção de imagens participa da destruição dos seres humanos?" (HUBERMAN, 2013)

Huberman, ao falar de *La Rabbia*, de Pasolini, faz uma distinção entre a *raiva poética* e o que seria simples reatividade. Ele define a raiva poética como "um estado de urgência recuperado diante da história (HUBERMAN, 2013)<sup>6</sup>", onde "tudo reaparece

<sup>6</sup> Conferência *Filme, ensaio, poema. A propósito de Pier Paolo Pasolini*. Realizado em 24 de maio de 2013 no Auditório Gilberto Freyre do Palácio Gustavo Capanema, como parte do projeto Histórias de Fantasmas para Gente Grande. Anotações de Aline Portugal. A íntegra do conferência está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2639EPIBCO8&list=PLbYo7eeTtN8Xr2JIFpT4ZW3CuReR51t9&index=1>.

sob uma luz de perigo e de verdade não antes percebida". Salienta que é necessário um *distanciamento* para observar e uma *raiva* para tomar posição. Huberman compara essa *raiva poética* a uma *fúria filosófica*, evocando o *duplo sentido de emergência*, que pode significar tanto *surgimento* como *urgência*. Esse duplo sentido solicita que retiremos as imagens de sua *normalidade*, ou seja, que tornemos a evidenciar que uma imagem é sempre mais que uma, a depender de seu agenciamento. O trabalho seria então reunir esses dois significados de emergência: estabelecer conexões renovadas com imagens que pareçam *naturalizadas*, apaziguadas, fazendo aparecer um sentimento de *alerta* sobre essas imagens. Fazer isso, entretanto, sem que a operação seja um *desvelamento* ou revelação de uma suposta *verdade*. Ao contrário, operar com a montagem como quem intenta reposicionar verdades pré-postas, criar a dúvida. Há um esforço e muito trabalho envolvidos nessa operação, além do imperativo de precisar lidar com os afetos (demasiado humanos) que caminham juntos a essa urgência, dentre os quais, a fúria, que se torna mais interessante e produtiva na leitura de Huberman.

Uma fúria dessa mesma natureza é o que parece nos trazer Paulo Freire, ao se deparar com imagens da periferia brasileira. Nos parece importante cotejar as imagens desse pensador com a obra de Harun Farocki pela importância que Freire imputa às tentativas de *desnaturalizar* condicionamentos aparentemente dispersos, mas que concorrem para criar o panorama que vivemos em sociedade. Nos interessa também por ponderar essa raiva como um canal de criação, mais do que pura paixão ou intensidade:

Tenho o direito de ter raiva, de manifestá-la, de tê-la como motivação para minha briga tal qual tenho o direito de amar, de expressar meu amor ao mundo, de tê-lo como motivação de minha briga porque, histórico, vivo a história como tempo de possibilidade e não de determinação. (...) Não posso, por isso, cruzar os braços fatalistamente diante da miséria, esvaziando, desta maneira, minha responsabilidade no discurso cínico e "morno", que fala sobre a impossibilidade de mudar porque a realidade é mesmo assim. O discurso da acomodação ou de sua defesa, o discurso da exaltação do silêncio imposto de que resulta a imobilidade dos silenciados, o discurso do elogio da adaptação tornada como fado ou sina é um discurso

negador da humanização de cuja responsabilidade não podemos nos eximir. (FREIRE, 2011, p.73)

Freire afirma esse direito à raiva como um antídoto ou contra-ataque ao cinismo, aos sujeitos que se ausentam de qualquer tomada de posição. O cinismo só poderia ser utilizado como tática ou exercício de resistência na luta política contra os inimigos e a serviço dos que sofrem as consequências de condições de exploração, como ressalta mais à frente (Idem, p.74).

Ambos pensadores não titubearam em nomear a existência dos inimigos. Farocki aponta vários em seus filmes. Sejam eles megacorporações midiáticas (Springer-Verlag em *Ihre Zeitungen*, 1968), megacorporações bélicas (Dow Chemical, Fogo que não se apaga) ou mesmo o sistema penitenciário dos Estados Unidos da América (FAROCKI, 2013, p.294).

Trazemos Paulo Freire para essa conversa por um motivo adicional: Farocki também lecionou e adicionalmente filmou processos educacionais como poucos cineastas. Antje Ehmman e Kodwo Eshun<sup>7</sup> salientam que a "imagem da educação"<sup>8</sup> aparece nos filmes de Farocki de três maneiras: materialmente, na forma de objetos tais como escritórios, máquinas de escrever, diagramas e equações, constituindo uma cenografia de aprendizagem, também na forma de dramatizações de narrativas de aprendizagem e por último com o próprio diretor cercado de livros e fotos, como o sujeito da aprendizagem. E provocam: "Hoje, no mundo da arte contemporânea, a imagem da educação é a aberração máxima; dizer que uma imagem é didática ou pedagógica é pior que dizer que é pornográfica. Na obra de Farocki, esse veredito se reverte" (FAROCKI, 2013. p.295).

Por último, Ehmman e Eshun chamam a atenção para uma série de filmes<sup>9</sup> do diretor que podemos considerar etnográficos. A junção desses filmes conformaria,

<sup>7</sup> De La A a La Z (O Veintesiésimas introducciones a Harun Farocki), Desconfiar de las Imagenes.

<sup>8</sup> "Erziehungsbild", conceito formulado por Tom Horlet e Marion von Osten, que serviria para "pensar tanto a maneira como a cena educativa aparece no interior da cultura visual quanto as formas em que a cultura visual aparece como aparato de pedagogia". Grifo dos autores do artigo citado na nota anterior, p.294.

<sup>9</sup> Imersão (2009), Pensei estar vendo condenados (2000), A entrevista (1997), Die Umschulung (Reorientación Profesional, 1994), Was ist los? (What's up?, 1991), Viver na RFA (1990), entre outros.



segundo sua opinião, "a matriz da lógica da educação permanente nas sociedades de controle contemporânea", em uma formulação de clara inspiração foucaultiana. Os lugares filmados são escolhidos por serem onde essa lógica atuaria com mais força em nossos dias, buscando a parametrização dos comportamentos dos indivíduos, reinvidicando a centralidade de um modo adequado de viver. Eventualmente, esse lugar pode ser a própria escola, mesmo que envolva em um certo discurso da "tolerância" e de "diversidade" que, paradoxalmente, pode servir para "pôr as coisas em seus devidos lugares". Como diz o personagem de Gerard Depardieu<sup>10</sup> em *Bem-vindo a Nova York* (2014), dirigido por Abel Ferrara: "A primeira vez que vi Deus não foi na igreja, mas sim na escola." O Deus a que ele se refere é essa centralidade, colocada ao seu alcance, materializada na forma do dinheiro e na obtenção de poder.

#### LABOUR IN A SINGLE SHOT

O projeto *Labour in a Single Shot* surgiu a partir de exercícios feitos nas aulas que Farocki ministrou na Universidade de Arte de Viena. Uma das motivações iniciais para o trabalho é a limitação de trabalhar com um plano único. Ao longo dos exercícios, aflora a percepção do potencial que esses fragmentos possuem para um certo tipo de montagem que favoreceria a criação de elipses, abrindo "muito espaço para a imaginação (FAROCKI, 2013, p. 288)".

O projeto parece se equilibrar em uma linha tênue: ao mesmo tempo que aponta para a radicalização da investigação (em curso desde sempre nos filmes e escritos) do processo de produção de imagens para a feitura de um filme, também não quer deixar de lado o rigor que acompanha sua obra. Da discussão sobre a montagem de um filme único, Farocki passa para a discussão da montagem de mais de quatrocentos filmes, feitos por dezenas de realizadores espalhados pelo mundo, propondo uma troca intensiva, em um curto espaço de tempo, mas sem abrir mão de diretrizes muito focadas. *Trabalho em um plano único*, como poderia ser traduzido o

<sup>10</sup> Protagonista do filme inspirado no caso de Dominique Strauss-Kahn, diretor do FMI envolvido em acusações de abuso sexual contra a camareira de um hotel.

título do projeto, acaba também se referindo a todo o trabalho envolvido na confecção de cada um desses planos. Ou, como são sempre chamados ao longo do projeto, filmes.

Talvez entre essa abertura para o mundo e a *restituição das imagens-mundos para elas mesmas*, Farocki e Ehmann tenham encontrado formas de estar junto sem se diluir em uma matéria amorfa, mas também sem ratificar uma centralidade do lugar do autor. Para isso, estabeleceram o que chamamos do *dispositivo* desses encontros.

### Diretrizes para um encontro com o trabalho

Tendo como centro as relações de trabalho, interessava que a ação filmada não pudesse ser confundida com mais uma *atividade* cotidiana. Esse é um dos nós, já que estamos a todo momento produzindo, mesmo fora do horário de trabalho remunerado<sup>11</sup>. Interessava aqui explorar categorias de trabalho que estivessem em uma ligação consciente com a troca de um determinado esforço - físico, psíquico - que retornasse como remuneração. Assim, categorias relacionadas ao trabalho, como formal ou informal, material ou imaterial, pago ou não pago, novo ou tradicional apareciam com força nas discussões sobre até que ponto aquela imagem trazia algo imediatamente reconhecível como trabalho ou se a relação estava mais enigmática, escondida.

Na carta aos participantes do workshop, uma série de instruções numeradas indicam essas diretrizes, o que poderíamos chamar de *dispositivo* da oficina. Acima de todas, a diretriz que orienta todas as outras: usar o vídeo como filme. Essa assertiva tem implicações técnico-filosóficas em que poderíamos nos prolongar indefinidamente. Por hora, digamos que a maquinaria do cinema e seu alto custo (limitador) de material sensível, é aqui menos definitiva do que um certo modo de operar que está presente na prática de cineastas que se utilizam do cinema para pensar a produção de imagens. Estamos falando, a grosso modo, de uma certa

<sup>11</sup> "Quando o serviço é gratuito, o produto é você", diria Edward Snowden (e todos os especialistas em marketing).

paciência na observação do mundo, uma vontade de experimentação aliada a um rigor formal, a vontade de estabelecer uma ética clara no contato com as imagens, o pensamento como munição para a feitura das imagens.

A diretriz número um fala sobre a duração dos filmes, que deve ser de um a dois minutos. Em seguida, a obrigatoriedade do plano único, que pode ser acrescido de música ou voz adicionado posteriormente. As diretrizes de três a nove falam de aspectos de organização das filmagens: a possibilidade de formar grupos, em que cada um deve fazer um ou mais filmes; a necessidade de autorização para filmar em alguns lugares; estar sempre com uma câmera para estudar as locações antes de filmar; portar gravador de áudio, para ter um som melhor; o lembrete de que se pode filmar o quanto se queira, contanto que se respeite a duração do filme final de um a dois minutos; o incentivo a usar sua experiência e se aventurar em novos campos, o requisito de filmar em hd e entregar o arquivo original, por conta da quantidade de diferentes codecs das câmeras no mercado.

Seguindo as diretrizes, uma das últimas aponta que todos os filmes precisam ter um início e um fim. A discussão sobre que ponto de vista assumir e como captar um momento "de densidade" da imagem torna-se a grande questão: como escolher onde posicionar a câmera? Deixar fixa ou movê-la? Em que direção? Podemos recordar da discussão de Jean-Marie Straub e Danielle Huillet em uma das sessões de montagem de *Sicilia!*, filmada por Pedro Costa em *Onde Jaz o teu Sorriso*, onde um frame suscitava uma discussão homérica. Discutia-se até os harmônicos da voz do personagem ao dizer tal palavra. Trazemos esse exemplo por conta da notória influência que o casal possui na trajetória de Farocki<sup>12</sup>, que tem em Straub um mestre e professor. O casal era capaz de passar anos em busca da locação perfeita para filmar<sup>13</sup>, pois interessavam não só condições materiais, mas o que havia acontecido no

<sup>12</sup> Farocki faz uma participação como ator no filme *Relações de Classe*, baseado no romance inacabado *America*, de Franz Kafka. Desse mesmo filme, faz um documentário, intitulado "Jean-Marie Straub e Danièle Huillet trabalhando num filme sobre um fragmento de *Amerika*, romance inacabado de Franz Kafka".

<sup>13</sup> No caso de Moisés e Arão, contado no diário de trabalho de Gregory Woods com anotações de Danielle Huillet sobre o filme. Disponível em [http://issuu.com/straub-huillet/docs/straub-huillet\\_catalogo](http://issuu.com/straub-huillet/docs/straub-huillet_catalogo).

terreno anteriormente. Um tipo de "realismo" muito rigoroso. Em seu filme mais recente, *Dialogue D'Ombres* (2014), Straub assina com Danielle Huillet, datando o filme 1954-2013. O ano em que se conheceram e em que sua companheira faleceu, respectivamente.

Essa digressão explica-se pela importância do rigor no trabalho de que estamos falando. Há uma formulação teórica que Farocki vem construindo ao longo dos anos para lidar com as várias montagens de *Labour in a Single Shot*.

### EXERCÍCIO DE MONTAGEM

O site é o grande manacial de onde surgem as diferentes montagens da instalação chamada *Labour in a Single shot*. Seria seu plano pragmático, fruto de uma quantidade de trabalho enorme. Podemos lembrar do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg sem muita dificuldade: uma série de imagens, aparentemente dispersa no espaço e em temporalidades distintas (os trabalhos filmados vão de tradições culturais a tecnologia de ponta), onde o gesto humano é determinante para a reorganização dos muitos sentidos ali em jogo.

Entre as várias exibições de *Labour in a Single Shot*<sup>14</sup>, escolhemos falar da seleção de trabalhos levados para o Tel Aviv Museum of Art, em cooperação com o Instituto Goethe Israel em fevereiro de 2013. A instalação foi montada por ocasião de um festival (Epos Art Film Festival) que faz da sua programação um trânsito entre cinema e artes visuais. Essa situação em si já nos traz elementos para uma discussão enorme sobre esse trânsito, mas nesse momento ficaremos com nossas imagens. Para essa exibição, foram escolhidos trabalhos provenientes de Genebra, Bangalore, Berlin, Rio de Janeiro e Tel Aviv. Os trabalhos foram dispostos em oito monitores, com bancos e fones de ouvido.

Um filme de cada cidade estava na sessão "Workers leaving their Workplace", além do filme dos irmãos Lumière. Note-se que não se trata, no momento da

<sup>14</sup> <http://www.labour-in-a-single-shot.net/en/dates/exhibitions/>.

instalação, de denominar tudo "fábrica", mas o conceito do filme dos Lumière é ampliado para "workplace", ou local de trabalho, atualizando desde já as relações que mantemos com o trabalho na contemporaneidade. Compõem a exposição mais seis filmes de cada cidade, totalizando trinta e seis imagens e sons diferentes em correlação. Tentaremos então alguma aproximações entre os planos, ressaltando mais uma vez que esse arranjo provisório montado nessa situação específica é remontado de maneira diversa a cada nova investida no arquivo de imagens que Ehmann e Farocki montaram durante os anos de viagens e workshops.

### - Saída do seu local de trabalho

Entre as seis imagens selecionadas, duas são de saídas de trabalhadores de fábricas têxteis<sup>15</sup>, de dois países de continentes diferentes, ambos integrantes do BRICS. A maioria são trabalhadoras. Ao longo dos milênios, essa profissão tem sido ocupada majoritariamente pelas mulheres, pois por muito tempo tratou-se de uma ocupação caseira, com fins domésticos. Tradicionalmente também, a jornada de trabalho da mulher (pelo menos no Brasil<sup>16</sup>) ainda é superior a do homem, com rendimentos inferiores. Em Bangalore, vemos todas as mulheres saindo com suas bolsas nas mãos, no meio de um movimento de fechar a bolsa ou acomodar no ombro. Essa imagem no mostra que, antes de saírem da fábrica, as trabalhadoras tem suas bolsas revistadas. Um misto de naturalidade e incômodo pode ser notado. A velocidade com que tudo acontece indica um hábito. Esse tipo de violência diária não está prevista nos contratos assinados pelos trabalhadores (quando os há). Os contratos deveriam atestar a boa-fé nas relações entre empregador e empregado<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Workers Leaving, de Perna Bishop e Rucha Dhayarkar, filmado em Bangalore, Índia, 2012 - <https://vimeo.com/57808101> e Workers leaving the Textile Factory, de Beny Wagner, filmado no Rio de Janeiro, 2013 - <https://vimeo.com/99240324>.

<sup>16</sup> <http://www.redebrasilatual.com.br/trabalho/2014/12/em-nove-anos-aumenta-a-escolaridade-e-o-acesso-ao-ensino-superior-3294.html>.

<sup>17</sup> Para um esclarecimento sobre a questão da revista no campo jurídico, um breve artigo que encontrei na internet, de Sérgio dos Reis e Marília Bezerra: [http://www.ambito-juridico.com.br/site/?artigo\\_id=10889&n\\_link=revista\\_artigos\\_leitura](http://www.ambito-juridico.com.br/site/?artigo_id=10889&n_link=revista_artigos_leitura).

Embora possamos apenas intuir a mesma situação no filme realizado no Rio de Janeiro (a saída lenta e ordenada, um certo movimento de desorientação após passar pela porta, as bolsas sempre se movimentando tanto quanto suas donas), a revista fica mais clara no enquadramento centralizado do filme de Bangalore, que inicia pouco antes da porta (a qual ocupa pouco menos de um terço do quadro) se abrir. Apenas o tempo para dar a impressão de "estar vendo condenados". A mão que abre o portão do confinamento é uma mão "sem corpo", que é recolhida, dando vazão à massa multicolorida que sai pela estreita porta. Após algum tempo, percebemos um homem, o único uniformizado, que reconhecemos como um segurança. Ele caminha por ali, indo e voltando no pátio que vemos através da porta, quase sempre em quadro e levantando seu cinto, que a barriga faz descer. A mão que abriu a porta inicialmente continua lá, parando alguém de vez em quando. Essa ação está sempre encoberta pela *mis-en-scène* das mulheres. O filme termina após vermos livremente uma pequena sequência de revistas feitas pelo homem uniformizado, para que não haja dúvida de que estamos assistindo também seu desempenho no trabalho. O filme do Rio de Janeiro termina com uma mulher arrumando sua bolsa, após acender um cigarro, caminhando na direção da câmera.

Farocki comenta sobre a saída da fábrica dos irmãos Lumière, da dupla captura entre imagens cinematográficas e as ideias de cada tempo. Em sua análise, há um "caráter simbólico" na movimentação daqueles operários. Há um movimento ausente e invisível ali representado: "os bens, capitais e ideias que circulam na indústria" estão integrando o movimento presente daqueles corpos (FAROCKI, 2013, p.202).

### - Analogias em Plano Único

Um *plano sonoro* constitui uma notável exceção entre os filmes dessa exibição: *Under Construction*<sup>18</sup> chama para uma sensorialidade que está absolutamente

<sup>18</sup> Zara Zandieh, Berlin, 2012 <https://vimeo.com/57744770>.

sequestrada em *Building the City*<sup>19</sup>. Enquanto o primeiro filme nos apresenta um galpão vazio, em um plano fixo, onde as presenças se dão pelo som de manipulação das máquinas pesadas da construção civil - e sua dramaturgia é trabalhada com instensificação e relaxamento desses sons, o segundo nos apresenta um diálogo sobre uma maquete eletrônica em que a cidade real a qual o projeto remete parece ter *menos materialidade* do que a que ouvimos no galpão vazio. *Building the City* começa em uma mão que utiliza um tablet, atravessa duas telas onde a maquete eletrônica de uma favela está sendo criada, se ouve um diálogo cujo fascínio pela própria ocupação ignora completamente as condições de possibilidade que criaram aquele trabalho. No ápice, a cidade não existe e não existirá. O filme termina com um rosto que atesta, orgulhoso: "ele fez na mão". Ou seja, mesmo com toda a abstração que passa a ser a cidade, o trabalho ainda é referenciado no humano - por acaso habitante daquela mesma cidade. Um terceiro filme, *Reinforced Concrete*<sup>20</sup>, nos mostra um braço mecânico de demolição. Uma narração poética relata um pouco da história daquele prédio através do depoimento de um vizinho - o narrador. Há uma certa imprecisão na câmera, diferente dos anteriores, que parece salientar a imprecisão dos movimentos do braço mecânico. O filme termina com os dizeres "Não posso fechar minha janela, há uma tempestade chegando. Ela se chama progresso" e o braço sai de cena. Quando colocados juntos, os filmes trabalham inversões curiosas, como o braço da demolição deixar perceber o seu manipulador mais do que as maquetes eletrônicas. E percepções curiosas, como as proximidades e distâncias enormes entre esses trabalhos e no que contribuem para seus respectivos projetos de cidade. Entre o projeto, a execução e o cotidiano, um abismo enorme, ou toda uma cidade e as relações que ultrapassam as fronteiras geográficas.

*Building the City* se conecta ainda por outro aspecto com *Notoriat*<sup>21</sup>: começamos observando uma máquina, operada por um corpo decupado, do qual

<sup>19</sup> Cezar Migliorin, Fred Benevides, Rio de Janeiro, 2012 <https://vimeo.com/58651342>.

<sup>20</sup> Lucas Ferraço Nassif, Rio de Janeiro, 2012 <https://vimeo.com/57746808>.

<sup>21</sup> Susanne Dzeik, Berlin, 2012 <https://vimeo.com/57744922>.

vemos apenas o trabalho das mãos<sup>22</sup>. Realiza umas perfurações em uma resma de papel. Com cuidado, encaixa o documento (entrevemos uma formatação, uma capa com brasão que confere uma oficialidade ao que era resma de papel) nas reentrâncias da máquina e preenche os furos, fixando as folhas. Aí acontece algo que é das possibilidades do cinema: um zoom out combinado a uma pan para a esquerda transforma um gesto isolado em uma linha de montagem, especialmente quando faz o gesto de volta. Antes, surgem outras mãos, que operam outra máquina, em uma reação praticamente especular. O movimento final, um pouco diferente de *Building the City*, parece nos recolocar no ponto de partida outra vez. Mas, à sua semelhança, circunscreve um espaço mínimo, onde a ação parece se restringir e se repetir à exaustão.

Quatro Percursos: Simone<sup>23</sup>, Messenger<sup>24</sup>, Water Can delivery<sup>25</sup>, Cart Venue.<sup>26</sup> Com exceção de Simone, que parece nos levar para um não-lugar, com formas coloridas e abstratas que passam por trás de seu rosto em primeiro plano, todos os outros nos colocam em contato com uma cidade que passa enquanto nos movimentamos com os personagens. Essa cidade entrevista muda de acordo com a velocidade com que se movimenta, com o serviço que se oferece. Há níveis muito diferentes de relação com o entorno. Apesar de cada um encontrar sua forma inventiva de filmar, todos começam com a movimento em curso, finalizando o filme e a *carona* quando o elemento humano deixa o quadro. Os trajetos de cidade em Bangalore (*Water Can Delivery e Cart Venue*) são feitos a partir de trabalhos que parecem à beira da informalidade (com *Cart Venue* isso é bem evidente) e são os filmes que nos colocam mais sujeitos às intempéries dos locais por onde passam. As cores, sons e imagens dão conta disso. Através desses filmes, podemos afirmar que a

<sup>22</sup> O que constitui uma questão recorrente para a cinematografia de Farocki, o Trabalho das mãos. *The expression of Hands*, 1997.

<sup>23</sup> Hadas Tapouchi, Tel Aviv, 2012 <https://vimeo.com/57093700>.

<sup>24</sup> Katja Hensler, Gabor Ehlers, Berlin, 2012 <https://vimeo.com/67723675>.

<sup>25</sup> Nikhil Patil, Arav Narang, Bangalore, 2012 <https://vimeo.com/59011064>.

<sup>26</sup> G. Viswanath, K. Surfan, S. Manur, Bangalore, 2012 <https://vimeo.com/59009850>.



informalidade e a rua são mais próximas entre si que a institucionalidade dos ofícios que pensam a cidade e a cidade ou seus habitantes.

Bem, as possibilidades de conexão entre as imagens nem bem começaram a ser explicitadas e já dão a dimensão do desafio que é colocar essas imagens em relação. É um caminho longo, de um legado inestimável que Harun Farocki deixa.

## A FÚRIA COMO ATO DE GENEROSIDADE

Em um diálogo realizado em 2012, Inge Stache coloca a seguinte questão a Farocki: "Nos anos sessenta, querias agitar, denunciar, informar, mudar o mundo. O que pretende colocar em movimento no seu trabalho atualmente?" Sua resposta nos parece a continuidade de um caminho, possibilidade de "elevar o pensamento até a fúria" e inventar com a maior serenidade possível:

"Hoje também gostaria de fazer todas essas coisas, talvez não denunciar (alguma vez o fiz?), mas sim pôr em evidência. Antes pensava que sabia como fazê-lo, ou pelo menos achava que sabia. Hoje já me satisfaz encontrar novos caminhos para chegar a um assunto ou poder participar dessa busca".

Labour in a Single Shot é a efetivação de um desses "novos caminhos" de participação na vida comum através das imagens. Um caminho que se utiliza de uma intrincada rede que põe em diálogo o circuito de arte, o mundo do trabalho contemporâneo em centenas de manifestações, estudantes, professores e instituições de ensino, tecnologia e internet. Há, insistentemente, uma reiteração sobre pensar esse trabalho como cinema. A cada vez que Harun Farocki fala "cinema", o que nos parece entrar em movimento é uma força que envolve a prática com as imagens, uma intensa reflexão, e a confiança na capacidade do cinema de criar imagens que não sejam apenas retinianas. Imagens essas que adquirem densidade e passam a habitar o mundo como o vemos e vivemos. Ao ativar toda essa rede em busca das imagens, Farocki abre mão da autoria plena da obra, interessado que está nos trabalhos e nas formas que o trabalho pode adquirir através de tantos olhos e tantos corpos

diferentes. Um caminho de generosidade plena. Seu legado é uma obra que aponta agudamente para o tempo presente, alertando sobre o tempo futuro.

## REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Como abrir los ojos**. Desconfiar de las imagenes, Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

\_\_\_\_\_. Conferência Filme, ensaio, poema. A propósito de Pier Paolo Pasolini. disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2639EPIBCO8&list=PLbYo7eeTtN8Xr2JIFpT4ZW3CuReR51t9&index=1>

EHMANN, Antje; BEIL, Ralf. **Serious Games**. Ostfildern, Alemanha: Hatje Cantz, 2011.

FAROCKI, Harun. **Desconfiar de las imagenes**. 1a ed. Trad. Julia Giser. Buenos Aires: Caja Negra, 2013

GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda (org.) **Straub-Huillet**. 1ed. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A Fábula Cinematográfica**. trad. Christian Pierre Kasper. Campinas, SP: Papius, 2013.

SIMONDON, Gilbert. **El modo de existencia de los objetos técnicos**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.

## REFERÊNCIA FILMOGRÁFICAS

Bem-vindo a Nova York (Abel Ferrara, 2014)

Dialogue D'Ombres (Jean Marie Straub, Danielle Huillet 2014)

La Rabbia (Pier Paolo Pasolini, 1963)

Onde Jaz o teu Sorriso (Pedro Costa, 2001)

Relações de Classe (Danielle Huillet, Jean Marie Straub, 1984)

Saída dos Trabalhadores da Fábrica (Irmãos Lumière, 1895)

Sicilia! (Danielle Huillet, Jean Marie Straub, 1999)

### **FILMES DE HARUN FAROCKI**

Ihre Zeitungen, 1968

Fogo que não se apaga (1969)

As we See (1986)

Viver na RFA (1990)

What's up? (1991)

Videogramas de uma Revolução (1992)

Die Umschulung (Reorientação Profissional, 1994)

Intersecções (videoinstalação, 1995)

A entrevista (1997)

The expression of Hands (1997).

Still Life (1997)

Pensei estar vendo condenados (2000)

Olho/Máquina, videoinstalação (2000)

The creators of the shopping worlds (2001)

Between Two Worlds (2001)

Imersão (2009)

Serious Games (videoinstalação, 2009-2010)

### **LABOUR IN SINGLE SHOT**

Workers Leaving (Prerna Bishop e Rucha Dhayarkar, Bangalore, 2012)

Water Can delivery (Nikhil Patil, Arav Narang, Bangalore, 2012)

Cart Venue (G. Viswanath, K. Surfan, S. Manur, Bangalore, 2012)

Simone (Hadas Tapouchi, Tel Aviv, 2012)

Under Construction (Zara Zandieh, Berlin, 2012)

Notoriat (Susanne Dzeik, Berlin, 2012)

Messenger (Katja Hensler, Gabor Ehlers, Berlin, 2012)

Workers leaving the Textile Factory (Beny Wagner, Rio de Janeiro, 2012)

Building the City (Cezar Migliorin, Fred Benevides, Rio de Janeiro, 2012)

Reinforced Concrete (Lucas Ferraço Nassif, Rio de Janeiro, 2012)

**SOBRE O AUTOR:** Frederico Benevides é pesquisador e artista, com foco em direção e montagem cinematográfica. Seus trabalhos mais recentes são a instalação *Viventes* (apresentado na 56 Berlinale - Forum Expanded) e o curta-metragem *Visita ao Filho*. Montou os curta-metragens *Tremor*, de Ricardo Alves Jr. (melhor montagem 46 Festival de Brasília) e *Nada É*, de Yuri Firmeza (prêmio Ricardo Miranda de Montagem de Invenção na VI Semana dos Realizadores) e os longas *Linz - Quando todos os Acidentes acontecem* e *As Vilas Volantes, o Verbo contra o Vento*, ambos de Alexandre Veras. Graduado em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará (UFC) com pesquisa sobre montagem e mestre pela Universidade Federal Fluminense (UFF) com a dissertação *Máquina, Fome e Trajeto: Cinema de Grupo Brasileiro Contemporâneo*. Aluno da primeira turma da Escola Pública de Audiovisual de Fortaleza da Vila das Artes.