

DE GENARO, EDNEI

Harun Farocki: operador de mídias

Matrizes, vol. 10, núm. 2, mayo-agosto, 2016, pp. 115-134

Universidade de São Paulo

São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=143049793008>

Harun Farocki: operador de mídias*

Harun Farocki: media operator

EDNEI DE GENARO **

Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Niterói – RJ, Brasil

RESUMO

A obra de Harun Farocki (1944-2014) nos traz importantes contribuições para o método-estilo de trabalho com imagens e palavras. Este artigo procurou apreender e sistematizar a consistência de sua contribuição, propondo três aportes fundamentais desse método-estilo: o *horizontal* (*imagem/palavra*), o *transversal* (*imagens do mundo*) e o *transindividual* (*operação*), vislumbrando, assim, a perspectiva maior de Farocki: a de *operar mídias* enquanto *ponto de inflexão farmacêutico*.

Palavras-chave: Harun Farocki, cinema, montagem, operar mídias

ABSTRACT

The work of Harun Farocki (1944-2014) gives us a respectable contribution to the method of working with images and words. This paper intended to apprehend and systematize the coherence of his contribution, suggesting three fundamental approaches of this method/style: the *horizontal* (*image/word*), the *transverse* (*images of the world*) and the *transindividual* (*operation*), thus catching sight of the larger perspective of Farocki: *operating media as a pharmakon inflection point*.

Keywords: Harun Farocki, cinema, montage, operating medias

* Este artigo é parte dos resultados alcançados a partir de minha pesquisa de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (orientação: prof. dr. Cezar Migliorin). Na tese, além de seu método-estilo de operar mídias, outras contribuições de Farocki foram explicitadas, notadamente em relação à teoria de cinema, às transformações estético-políticas das vanguardas, aos trabalhos de montagem e de arquivo, e aos estudos de mídias. Agradeço ao prof. dr. Migliorin e a Alex N. Ribeiro pelas leituras e discussões do texto.

** Recém-doutor. Entre 2011 e 2015 cursou doutorado na Universidade Federal Fluminense, defendendo tese intitulada *Harun Farocki – pensador e operador de mídias*. E-mail: ednei.genaro@yahoo.com.br

*Eu sou o chefe, mas... sou um chefe especial, pois
também sou o operário
(Numéro Deux, 1975)*

INTRODUÇÃO

A OBRA DO CINEASTA alemão Harun Farocki (1944-2014) contribuiu com um corpus de ideias e práticas sobre o *trabalho com imagens e palavras*. A partir de uma concepção alargada de cinema, ele pensou essa arte inserida na questão geral sobre o que é *operar mídias*. Desde as primeiras obras, ele produziu um ato contínuo: alcançar reflexões e gestos políticos a partir de uma tradição que anseia efetivo discurso visual cinematográfico, como *forma que pensa*; ou, em suas palavras, como *montagem de ideias*.

As proposições de *montagem de ideias* do cineasta encontram-se em via de ser mais bem investigada. Ao realizarmos uma apreensão e sistematização da consistência do método-estilo, esperamos exatamente elucidar a contribuição desse *cineasta-pensador*, que, durante sua carreira transcorrida entre o final da década de 1960 e início de 2010, articulou, a fim de *operar mídias*, diferentes horizontes de pensamentos estético-políticos, provenientes do marxismo, da fenomenologia e do pós-estruturalismo.

A FARMÁCIA DE FAROCKI

Em *A farmácia de Platão* (2005), o filósofo Jacques Derrida busca elucidar toda a riqueza do misterioso termo grego “*phármakon*”. Na tradição ocidental, esse termo foi, no mais das vezes, interpretado exclusivamente em seu sentido positivo, como *remédio*. Tal tradução estaria correta, contudo insuficiente. Haveria uma interpretação restrita do termo, principalmente a partir de textos de Platão (*Fedro*, especialmente). “A tradução corrente de *phármakon* por *remédio* – droga benéfica – não é de certa forma inexata. Não somente *phármakon* poderia querer dizer *remédio* e desfazer, a uma certa superfície de seu funcionamento, a ambiguidade de seu sentido” (Derrida, 2005: 44). Para Derrida, nos textos platônicos a palavra decorreria de um *operar medicinal* com o *suplemento* de leitura (a escritura); este se revelando como filtro ou droga: *remédio e/ou veneno*¹. O que não poderia ser eliminado na riqueza de sentidos desse termo é o *jogo dialético* que expõe a variação, a dualidade; a correlação de contrários, as ambiguidades (sem intencionar a síntese, a totalidade abstrata, o evolucionismo). Assim, para Derrida, o *phármakon*, sendo o lugar, o suporte e o operador de transmutações – o

1. “[Em *Fedro*], o deus da escritura é pois um deus da medicina. Da ‘medicina’: ao mesmo tempo ciência e droga oculta. Do remédio e do veneno. O deus da escritura é o deus do *phármakon*. E é a escritura como *phármakon* que ele apresenta ao rei no *Fedro*, com uma humildade inquietante como o desafio” (Derrida, 2005: 38).

teatro de operações – carecia ser compreendido em seu sentido positivo e negativo, como *remédio* e como *veneno*.

A farmácia de Platão é inteiramente constituída para exibir os variados lugares possíveis para um termo que se movimenta sempre entre dois extremos. Ora, *phármakon* é passível de significação e compreensão apenas no interior de um contexto; e este contexto ou meio – o *medium* – é um *jogo*, um *indecidível*, capaz de abarcar opositos, bem e mal, corpo e alma, memória e esquecimento, fala e escritura; leis e festas, vida e morte etc. (Ibid.: 95)

O meio, o *medium* (a *mídia*) seria, a priori, um teatro de forças, de espaços, de correlação de contrários, de acontecimentos. Compreendendo então mídia como sinônimo de *farmácia*. Ao olhar para um *medium*, pensamos em contextos e materialidades. Assim, se em Platão, homem na Antiguidade, era a *mídia escrita* que estava decisivamente disposta a ser experienciada como um *phármakon*, em Farocki, homem na modernidade, é a *mídia cinematográfica* que possui essa conotação. Do mesmo modo que a escrita é a farmácia de Platão, o cinema é a farmácia de Farocki. Platão, um operador do *meio*, do *jogo* da escrita: de *mídia escrita*; Farocki, um *operador de mídia cinematográfica*. Ambos envolvidos em um método-estilo *farmacêutico* – ou, como notaremos, de transindividuações, de alterações e conciliações.

É a partir da perspectiva de *método-estilo* exposta anteriormente que a obra de Farocki pode ser mais bem compreendida em sua inserção – e transformação, de forma livre e voltada ao cinema – nas tradições dialética e materialista, das quais ele foi muitas vezes destacado como expoente importante na história do cinema. Impetra assim não perder de vista o método-estilo *farmacêutico* de Farocki, que o leva, ininterruptamente, às reflexões e práticas de mídias, em contextos atuais e históricos, a partir de exposições e comparações, sensibilizações, visando ao encontro de opositos, de dualidades, de diferentes, de distantes. Para ele, as mídias, propriamente, seriam investigadas a partir de um jogo dialético farmacêutico subsumido em um plano de *deriva metaestável* transindividual próprio ao operar mídias, como veremos, abarcando continuamente o manual-técnico, do civil-militar, da produção-destruição, do mecânico-eletrônico, do virtual-atual, do capital-trabalho, da liberdade-prisão, da ordem-contraordem, do nômade-sedentário etc.

Em nossa tentativa de compreender o método-estilo de Farocki, observaremos o intercruzamento de três aportes essenciais: horizontal, transversal e transindividual. A exposição individual e a análise conjunta desses aportes constituem os ensejos maiores deste artigo.

APORTE HORIZONTAL – IMAGEM/PALAVRA

Alcançar um efetivo *pensar cinematográfico* significa, sobretudo, tratar as materialidades – as imagens, os filmes – como objeto realmente significativo para o trabalho. Sobre isso, em seus filmes, Farocki teve uma problemática fortemente presente, podendo ser compreendida pelas seguintes perguntas: o que as imagens produzidas ou encontradas querem dizer aqui? Quais as palavras possíveis de serem utilizadas? E, consequentemente, qual a relação entre palavras e imagens implicadas nesse filme? Tais perguntas advêm, no cineasta, como um procedimento de reflexão internalizado, corriqueiro:

Eu definitivamente tento evitar ser mais inteligente do que é o filme. Eu tento deixar o filme pensar. Literalmente, eu escrevo uma linha, depois eu vou para a mesa de montagem e tento comentar isto com as imagens. De outro modo, eu tento encontrar [as palavras] na montagem. Eu tenho meu editor de texto e meu editor de imagens na mesma sala. As questões da escrita e da edição cinematográfica estão ligadas, pois é muito evidente que você não pode fazer filmes da mesma forma que escreve um texto. (Farocki, 2004a: 188)

Seja qual for o projeto ou roteiro, seja ele bastante prescrito ou não, pouco importa. É preciso que as imagens não sejam algo meramente ilustrativo. Uma imagem que seja *perfeita* (uma cena extraordinária, bela, impactante, boa), mas que não se relaciona, no processo de montagem, com nenhuma outra – ou que destoa do conjunto da montagem – é pouco irrelevante. A lógica aqui seria: uma imagem “perfeita”, por si mesma, importa menos que duas “razoáveis”, que se ligam perfeitamente no processo de montagem; ou ainda: duas imagens “razoáveis”, em sintonia na montagem, são mais valiosas que duas imagens “perfeitas” nas quais não encontram ligações convenientes. O que se busca é sempre uma *composição de imagens/palavras* que possibilite que o espectador seja incitado a *desvelar* o filme, efetivamente: ative um fluxo de atenção e pensamentos por imagens; por composição ou discurso visual. Essa parece ser a motivação maior de Farocki. As palavras ou comentários do filme, caso as tenham, em grande ou pequena medida, estarão sempre em sintonia com a composição de imagens. Em outras palavras, imagens e palavras estarão em um plano de horizontalidade.

Realizar uma composição que ative o *desvelar* de imagens. Essa ideia, com este verbo (*desvelar*: descobrir, manifestar; tratar com zelo, atenção), é especialmente importante porque os filmes pensados a partir desta ideia são, necessariamente, *experimentos com imagens*. Ao conceber uma relação horizontal entre imagens e palavras, Farocki não quer desvincular as partes do fil-

me no todo de uma montagem. Acima de tudo, não quer garantir a *linearidade* do filme a partir da escrita; ou, em sentido amplo: o pensar cinematográfico não sendo simples subordinação ao pensar do escritor. Nestes dois filmes de ficção, *Entre duas guerras* (1978) e *Diante de seus olhos, Vietnã* (1982), abundam cenas com imagens que agenciam outras, imagens que exigem atenções paralela, unida, em diálogo etc., que nos *força a pensar*, de maneira tão séria quanto às conversações do *roteiro*. No documentário, *Como se vê* (1986) Farocki havia coletado durante anos imagens variadas sobre temas que discutia aleatoriamente com os amigos, de modo que as palavras ou narrativas do documentário resultavam intensamente de um pensar cinematográfico próprio com as imagens coletadas.

Farocki adotaria e transformaria uma das lições estéticas fundamentais de Robert Bresson: “Não filmar para ilustrar uma tese ou para mostrar homens e mulheres limitados a seu aspecto exterior, mas para descobrir a matéria de que são feitos [...]” (Bresson, 1979: 41). Ilustrar é fazer documentário *expositivo* (Nichols, 2010), destacando um cinema com dimensões noticiosas e, no mais das vezes, espetaculosas ou denunciativas. Ilustrar é, principalmente, tentar subordinar o movimento de *mostrar o mundo* à potência de escrita ou de uma idealidade. Entretanto, o movimento do mundo “não se interrompe para que o documentarista possa lapidar seu sistema de escrita” (Comolli, 2008: 177).

A composição das imagens não segue a mesma tecnicidade da estrutura da escrita. Diferente desta, o cinema apresenta uma dimensão técnica moderna e complexa, inescapavelmente mais próxima dos códigos e padrões maquínicos do que de uma gramática. E, sendo assim, tal como expressaram Antje Ehmann e Kosho Eshun, uma curta biografia de Farocki poderia ser certamente substituída por uma

curta biografia de padrões técnicos em termos de formatos, aparelhos de mídia digital e ferramentas de edição. A lista de formatos inclui: 16mm reversível, negativo 16mm, 35mm, vídeo de 2 polegadas, vídeo de 1 polegada, Beta-SP, Beta-Digital, Mini-DV. A lista de aparelhos inclui: U-matic, gravador de fita ¼, Beta-SP, VHS/S-VHS e DVD. A lista de ferramentas de edição inclui: uma moviola 16mm, uma moviola 35mm, uma moviola 16mm/35mm, uma ilha de edição VHS/S-VHS, um Avid e um Premiere-Pro. (Ehmann; Eshun, 2010: 190)

Com seus dispositivos cinematográficos, Farocki reúne e monta uma composição de imagens em associação com a estrutura gramatical, sintática, lexical. E, ao dispor as imagens e as palavras em uma horizontalidade, ele procura se distanciar tanto da dimensão tautológica como transcendente em

relação ao cinema. Com Didi-Huberman (1998), apreendemos o porquê desse distanciamento: o *homem tautológico*, negando a montagem da imagem (e a procura das palavras que possam acompanhá-la), contenta-se com aquilo que vê – com a imagem bela, espetacular, sagrada etc.: o que vejo é o que vejo, e me contento com isso. Por sua vez, o *homem da crença*, querendo encontrar sempre algo transcendente, busca superar tanto o que vemos quanto o que nos olha, criando um modelo fictício, a partir de sua escritura *divina*.

Não há um mistério a ser cultuado, nem uma falta de sentido absoluta com as imagens. Ao se distanciar e criticar, desde cedo, essas dimensões impresumíveis, Farocki se voltaria intensamente para um valor profundo de montagem e arqueologia: “As imagens são como as palavras: em cada palavra está presente todo o escrito ou dito anteriormente” (Farocki apud Pantenburg, 2003), explicitando também a finalidade de seus posicionamentos: “eu quero fazer filmes que não estão muito longe dos textos, e que são, ainda assim, muito distintos” (Farocki, 2004a: 180). Para o cineasta, o exemplo de *Sans Soleil* (1983), de Chris Marker, era perfeito. O filme exibia extraordinárias estruturas e relações de palavras e imagens; fato que, curiosamente, mesmo assim, muitos não observavam atentamente a acuidade de Marker em dialogar imagens e palavras².

Quiçá seja realmente improdutivo um entendimento difundido por Thomas Elsaesser – um dos melhores, e talvez o primeiro crítico a observar a relevância da obra do cineasta, no início da década de 1980. Em três oportunidades, pelo menos (Elsaesser, 1983, 2004, 2014), ele repetiu um argumento no qual procurava, de alguma forma, separar e depois unir e hierarquizar o *trabalho com imagens* e o *trabalho com palavras* de Farocki, afirmando-o mais devotado e célebre em relação ao segundo. Em 2014, o crítico citava do artigo de 1983, para novamente reafirmá-lo:

O paradoxo é que Farocki é provavelmente mais brilhante como um escritor do que como um cineasta, e ao invés de ser uma falha, ele realmente sublinha sua importância no cinema atual e seu papel contemporâneo na vanguarda política. Somente transformando a si mesmo como “escrita”, em sentido mais amplo possível, pode o “filme” preservar a si mesmo como uma forma de inteligência. (Elsaesser, 2014: 3)

O entendimento anterior poderia agradar caso não expressasse um viés intimamente improdutivo: sugere um valor *acinematográfico*, de forma sutil e elogiosa. Ora, do mesmo modo que Marker e Godard (e outros), se podemos dizer que Farocki imprimiu efetivamente algo na história do cinema foi a relação horizontal, intensivamente dialógica, com palavra e imagem, com texto e

2. Martin (2008: 25) reafirma da seguinte maneira a importância dessa obra clássica: “Se há um filme dos anos 1980 que tenha mostrado como se iria desenvolver o cinema moderno nas décadas seguintes, é *Sains Soleil* [1983], de Marker: reflexiva, sedutora, como uma espécie de *puzzle* literário-cinematográfico (de qual história de vida se trata, exatamente?),

mas também um panorama elíptico da experiência política vivida e experimentada em muitos lugares desde os anos 1950. Sobretudo, o estatuto incerto e intrigante como novo tipo de prática – o filme-ensaio – redesenha as barreiras entre o documental e a ficção, entre a reportagem objetiva e a especulação imaginativa, entre a análise e a fantasia”.

audiovisual; com literatura e cinema; com a gramática linear da escrita e a estrutura não linear da imagem. Nesse caso, o que importa, e parece ser valioso, é pensar que o cuidado ao estruturar imagens possibilita o encontro com uma “leitura que nunca fora escrita”, como disse Didi-Huberman (2011: 17) a respeito do projeto *Atlas Mnemosyne* do historiador da arte Aby Warburg, autor que configurou um método no qual a história das imagens é transportada para novos valores estéticos e de conhecimentos. Na *farmácia de Farocki* é, sobretudo, o jogo dialético com *phármakon* moderno – de equivalência entre a técnica de escrita e a técnica cinematográfica – que se valoriza o teatro de forças, espaços, dualidades em um mesmo plano. Tal jogo, enfim, o ajuda a contrariar e afrontar as ordens hierárquicas e violentas do mundo, a partir da conjugação com outro aporte: a apropriação transversal das *imagens do mundo*.

APORTE TRANSVERSAL – IMAGENS DO MUNDO

Transversalidade significa, em termos geométricos, a situação em que uma linha se cruza com um par ou feixe de retas paralelas, produzindo diferentes ângulos. O método de Farocki no trabalho com as imagens expressa também essa perspectiva de transversalidade, levando-o aos encontros e processos diversos e derivativos de investigação.

Uma imagem que intercepta duas ou mais imagens em diferentes pontos. Eis o valor do método transversal mais embrionário requerido pelo cineasta. A atenção e trabalho com as *imagens do mundo* (*Bilder der Welt*) poderia ser o termo que sintetiza esse aporte e faz jus ao título da obra mais conhecida do cineasta: *Imagens do mundo e inscrição de guerra* (1988). O termo “imagens do mundo” releva a sensibilidade reflexiva e filosófica que alarga a perspectiva de olhar as *reproduções de imagens* no cinema e de outras mídias, e mundo afora. A sensibilidade transversal encampa a percepção do papel, função e disposição da materialidade da imagem, em seu cruzamento e atuação com os universos da política, economia e cultura como um todo.

Transversalidade, em termos de método, significa a integração de eixos, temas; de práticas abrangentes que buscam relacionar tanto os conteúdos formais como as dimensões e problemas nos contextos históricos e transformações do presente. O método transversal diante das *imagens do mundo* atende a uma compreensão de diferentes tipos de conhecimentos e problemas dentro de uma posição de *agenciador* de imagens. Isso não se confunde com uma função *interdisciplinar* – que permanece considerando as disciplinas em seus espaços demarcados, com os limites de ação e interesse do sujeito (cineasta) prenotado, controlado.

Refletindo sobre o aporte transversal das imagens do mundo de Farocki, podemos realizar uma aproximação com André Bazin e Martin Heidegger, dois importantes pensadores da imagem no mundo moderno. Bazin (1991) analisou a invenção da fotografia. Para ele, “pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação, nada se interpõe a não ser outro objeto. Pela primeira vez, uma *imagem do mundo* exterior se forma automaticamente sem a intervenção criadora do homem” (Ibid.: 22, grifo nosso). Surgida no início do século XIX e aperfeiçoada, no final deste mesmo século, com o cinematógrafo, a fotografia é assim um novo agente no mundo, de intersecções midiáticas, a ser pensado em seus distintos cruzamentos na montagem foto-cinematográfica. Heidegger, por sua vez, se ateve a um acontecimento ainda mais arqueológico e filosófico a respeito, identificando em Descartes o estopim de um pensar que garantiu um novo status para a instrumentalidade do mundo e, de tal forma, uma nova prioridade para o status da visão. Na modernidade, a visão é mediada por essas instrumentalidades. Isso significou, antes de tudo, um novo espaço de racionalização seguindo o modelo de matematização (*mathesis universalis* cartesiana) e mecânica do mundo. A época das imagens do mundo, argumentou o filósofo, é a época em que *o mundo é concebido como imagem* (Heidegger, 2002). Ora, parece ser nessas linhas de pensamento que os termos de Farocki podem ser mais bem compreendidos: a modernidade, notadamente a partir do século XIX, demarcou uma nova época, na qual se constituíram os dispositivos tecnológicos de (re)produção mecânica de imagens, pelos quais, propriamente, se produzem as condições de *observação do mundo*.

Ano paradigmático para a compreensão do aporte de método cinematográfico transversal de Farocki, 1975 também foi ano de publicação de *Notas sobre o cinematógrafo*, de Robert Bresson, e de lançamento do filme *Numéro Deux*, de Jean-Luc Godard. Duas obras que, com o tempo, Farocki (2013a: 115, 2013b: 257, 2004a: 178) foi percebendo e explicitando as seriedades e originalidades de suas contribuições. Bresson (1979: 10) especificava, em seu livro, o potencial e diferencial do dispositivo cinematógrafo como uma máquina de fabricar imagens a partir da observação do mundo, isto é, a partir de modelos diversos encontrados neste, tomados *transversalmente* da vida (e não imaginados, fabulados etc.). Nessa perspectiva, as proposições e práticas estéticas de Bresson se aproximavam às de Godard. *Numéro Deux* é também um “modelo” de prática transversal. No início do vídeo-ensaio, em quadros fixos, transcorre um monólogo do cineasta, durando oito minutos (do segundo ao décimo). A ocasião equivale a um autorretrato e a uma tomada de posição diante das *imagens do mundo* (da “minha, tua, sua imagem-som”, como se grafa, no início do filme, em meio a duas imagens). Na sala em penumbra, manuseando seu cine-

matógrafo, Godard lança seu vertiginoso monólogo, que nos faz contemplar a infinidade de eventos e elementos que se encontram *dentro-fora* das imagens produzidas pelo cinema: gênero homem e mulher (no jogo semântico francês de Godard: *machin-machine*), capitalismo e comunismo, proletário e patrão, usina e arte, repressão e liberdade, indústria cinematográfica independente e subordinada entre outras. Nesse trecho (e em todo o filme), como em Farocki, o *operar farmacêutico* seria ininterruptamente proclamado a partir do pensar comparativo, de correlação de contrários, de dualidade – indo contra tudo aquilo que foi *cindido*, separado da autenticidade e potência dos gestos na composição do mundo. Reproduzimos a seguir parte desse vertiginoso e admirável monólogo (em tom de desabafo) sobre as *imagens do mundo* que *atravessavam* o cinema de Godard e o fazia dimensionar a extrema dificuldade de *reconciliar* e tornar positivo seu operar cinematográfico:

Quando o representante discursa, ele lê as palavras de outros. Mas creio que seja o papel que comanda. É isso que não funciona. Lembra-se de *Machin*? Creio que *Machin* se ocupa de um Departamento em Washington agora. Penso, não sei, que ele terminou sendo o cônsul de Yakarta. E *Machin*, da última vez que o vi foi em uma manifestação em Toulouse. [...] Os policiais apareceram e não voltamos a vê-lo. Vê? Aqui, [...] ao menos é simples. É simples pois já não há *Machins*. Só há máquinas. *Machin, machine* [máquina], vê? Eu e *Machin* somos uma máquina, em ação. Homem, mulher. *Machin, machine*. Você se pergunta o que se faz aqui. Pois bem, é uma biblioteca. Então, onde estão os livros? Não há livros, pois é uma gráfica. Imprimimos. Mas não imprimimos no papel. “Papel”, sabe? É assim que se chama o dinheiro, os créditos. Os créditos que circulam pelos bancos. A isso que se chama “fazer papel”. Aqui não fazemos papel; entretanto, imprimimos. Então, esta é uma gráfica? Não, não é uma gráfica, pois lemos os livros. [...] Não sei [...] biologicamente, esta é uma fábrica. Poderíamos dizer que é uma fábrica. Mas, todavia, é uma fábrica. É uma fábrica, sabe? Escuto a máquina. Agora a máquina vai mais rápido. Ouve? Logo a máquina não vai tão rápido. E eu sou o chefe. Eu sou o chefe, mas sou um chefe especial, pois também sou o operário. (*Numéro Deux*, 1975)

Vinte anos após *Numéro Deux*, em 1995, Farocki se colocaria diante de sua câmera e dos aparelhos cinematográficos da mesma maneira que Godard. A obra *Intersecção* corresponde igualmente à atitude de *compor* as vicissitudes do cruzamento ou intersecção das *imagens do mundo* que *atravessam* o cinema. Farocki também dirigirá a câmera para sua própria sala de montagem. E agora vemos televisores, câmera de mão, displays, controles, fitas de vídeo à mesa. A

partir de uma breve autofilmografia, vemos a demonstração dos atos propriamente cinematográficos do cineasta, em atitudes, por exemplo, de enquadrar imagens, cortar a película, empunhar a câmera em frente a uma tela, colocá-la no ombro, filmar a rua através da janela etc., rememorando as imagens do gesto político do cinegrafista amador Paul Cozighian, exibidas em *Videogramas de uma revolução* (1992); ao mesmo tempo, vemos *imagens do mundo*: imagens de nota de dinheiro saída do bolso, outra de uma revolução, de uma fábrica, estúdio, laboratório; de livros, máquinas entre outras. Estamos inteiramente imersos em um lugar no qual o potencial do aporte transversal é levado a uma seriedade irrestrita diante das *imagens do mundo*, em sua incontrolável contingência, que *atravessam* a sala de montagem, e onde o operador intercepta e é interceptado por estas, intentando dar *um sentido* a elas, mesmo que seja de forma provisória, limitada: ele o faz, indispensavelmente. (Figura 1)



FIGURA 1 – O mundo atravessa o cinema (e vice-versa) em *Numéro Deux* e em *Intersecção*

APORTE TRANSINDIVIDUAL – OPERAÇÃO

A operação transindividual seria o que decisivamente une e processa os dois aportes anteriores – a horizontalidade entre imagens e palavras e a transversalidade diante das imagens do mundo – aprontando a *farmácia* de Farocki, seu operar mídias.

Aqui podemos revelar, em suas linhas gerais, o que significa o *operar mídia* de Farocki, começando por destacar o sentido etimológico do termo “operar”. O verbo “operar” provém do latim *opus* (obra), referindo-se propriamente ao trabalho no sentido mais concreto – que se torna físico, visível. Aquele que *opera* (plural de *opus*), ou seja, que realiza *obras*, é aquele que consequentemente realiza *operatio*, *operationes* (“operação”, “operações”); de forma literal: aquele que realiza obras por meio da ação. *Opera*, como lembra o *Dictionnaire*

latin-français (1934), de Félix Gaffiot, tem tanto o sentido de “trabalho”, “atividade”, “ocupação” como o sentido de “cuidado”, “atenção”; e “esforço” (*peine*).

Com “esforço”, Farocki continuamente se remeteu aos sentidos de seu *trabalho-ocupação e cuidado-atenção* – o que nos faz dizer que expõe o sentido pleno de operar. Inúmeras obras foram realizadas a partir de operações com imagens/palavras e de observações das *imagens do mundo*. Citemos algumas, por suas características principais: operar para observar um estúdio fotográfico de revista masculina (*Uma imagem*, 1983) ou para analisar as origens da publicidade-fetiche (*Natureza morta*, 1997); operar para observar os moderadores e programadores de auditório e de reportagens (*Moderadores na TV*, 1974; *O problema com as imagens*, 1973); para pensar a guerra (produção de napalm) (*Fogo inextinguível*, 1969), a condição de comunidade/sociedade (produção de tijolos) (*Em comparação*, 2009), ou os ritos (visita a monumentos) (*Transmissão*, 2007); operar para compreender os gestos e a política na ilha de edição (*Intersecção*, 1995), ou constituição midiática de espetáculos televisivos (*Deep Play*, 2007), o contexto do mundo eletrônico civil-militar – a partir dos mísseis (*Reconhecer e perseguir*, 2003), os gestos das mãos – a partir do cinema mudo (*A expressão das mãos*, 1997), os infográficos (*In-formação*, 2005), um arquivo do Holocausto (*Intervalo*, 2007) ou arquivos de imagens sincrônica ou corporativas de trabalhadores e as fábricas (*Trabalhadores saindo da fábrica*, 2005), prisões (*Imagens da prisão*, 2001), escritório (*Um novo produto*, 2011). Nessas operações, Farocki é o que se pode dizer *um coletor de imagens* procurando – em seus estudos de caso, trabalhos de campo, pesquisas em acervos – compreender os sentidos, objetos, agentes e gestos diversos que surgem com as *imagens do mundo* que ele coleta; e que são, por fim, depositadas, em sua mesa de montagem.

Assim, o *operar* não é aqui – como se poderia pensar – análogo ao ato de *mostrar* que é feito em um *making of*. Alcançar o sentido do termo “*operar*” incide, de forma específica, em se afastar definitivamente da ideia de trabalho compreendida dessa forma, isto é, compreendida – no mais das vezes – como construção filmica de *bastidores*, ajustado a ser suplemento ao trabalho original, como subgênero de cinema normalmente interessado em *ficcionalizar* a relação entre a *pré* ou *pós*-produção de ambientes audiovisuais. Em suma, nesses termos, o *making of* não quer assumir o valor de *operar mídias*, pretendido por Farocki.

Em última instância, o operar de Farocki compõe aquilo que o filósofo francês Gilbert Simondon (2005) denominou *transindividual*. O transindividual – ou a *transindividuação*, como Bernard Stiegler (2009, 2010a, 2010b) aperfeiçoará o termo mais tarde – designa a ocorrência de operação seja nos

3. No sentido de Simondon (2005: 34), tal noção recebe o seguinte valor: “A transdução não é apenas um aspecto do espírito; ela é também intuição, uma vez que é uma estrutura que aparece em uma área problemática, portanto, uma resolução dos problemas dispostos.

Mas, ao contrário da dedução, a transdução não procura em outro lugar um princípio para resolver o problema de um domínio: ela retira a estrutura solucionadora de tensões em seu domínio

mesmo, tal como a solução sobressaturada se cristaliza graças a seu potencial próprio”.

4. A noção de transindividuação decorre, enfim, da operação efetiva de composição do psíquico e do coletivo (do *eu* e do *nós*), que começa, bem entendido, na operação fértil do indivíduo/ sociedade com suas mídias (gramatizações) analógicas, digitais, literárias. São estas que possibilitam as composições (ou de decomposições) de espaços públicos, de mecanismos de publicização, de debates autênticos – de transindividuações (Stiegler, 2010a, 2010b).

5 Duas formas de pensar de origem grega abertamente questionadas por Simondon, já que criam definições idealistas e “fechadas” em relação aos seres: *hilemorfismo* define uma distinção fundamental entre a forma e a matéria na explicação da formação

campos físico-técnico, biológico, mental-psíquico e/ou social. As operações seguem o princípio de individuação, que se caracteriza pelos registros informacionais das “fases do ser” – afastando-se da ideia de identidade ou natureza do ser. Nas operações transindividuais, um elemento em si mesmo, um campo ou um entre campos sofre variações de intensidades, a partir de transformações, trocas, nos quais compõem ambientes ou meios associados. O horizonte é sempre derivativo metaestável. E para alçar isso, a lógica do pensar transindividual é a *transdução*³. De tal modo, a transindividuação significa as diversas operações de diferenciações, trocas, traduções em movimentos de equilíbrio e desequilíbrio (de entropias e neguentropia), nas quais auferem as variações processuais de trânsito de energias/informações físicas, vitais, mentais, técnicas⁴.

O operar transindividual estabelece a oportunidade de olhar não apenas para as (meta)estabilidades ou estruturas dos campos, mas também ressaltar suas *modulações*. Isso pode ser considerado absolutamente um ganho para o pensar político e estético, pois permite que os conceitos de indivíduo e a sociedade não fiquem apenas sob a lógica clássica de dedução (ou o inverso, a indução) – que tende a pensar logicamente os objetos e seres sob um plano hilemórfico e substancialista⁵. Nesse sentido, individuação significa “o aparecimento de fases no ser que são as fases do ser; ela não é uma consequência apresentada nas margens e isolada, mas é a operação mesma que está sendo realizada” (Simondon, 2005: 25). Ora, com a transindividuação podemos compreender amplamente aquela conhecida sentença do personagem central Riobaldo, em *Grande Sertão: veredas*:

O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão. (Rosa, 2006: 23)

Como bem notado pelo personagem Riobaldo, os indivíduos/sociedades “afinam ou desafinam”. A observação com o aporte transindividual pode revelar as *composições* (ou *decomposições*) do *socius*, da *philia*; a presença ou ausência de transindividuações positivas no relacionamento com o mundo. Assim, a ideia de “perda de experiência”, de *desindividuação* pode ser aqui entendida como o movimento de decomposição do *socius*; de perda da capacidade de individuar (carência de singularização). Em outras palavras, de rebaixamento da criação de “mundos próprios” (pensamentos, valores, habilidades críticas, artísticas, estilos autênticos de vida etc.) das populações. A perda da individu-

ação seria, pois, sinônimo de *proletarização*, o que ampliaria tal conceito vindo de Marx (Simondon, 1989; Stiegler, 2009). (Um exemplo agudo poderia ser a perda de individuação que gerou os fascismos no século XX).

É em tais termos transindividuais que acreditamos poder captar os estados e os agenciamentos diversos de avaliar, inferir, desdobrar, explicitar, potencializar etc. do cineasta. Ele aceita as transduções das *imagens do mundo* que *atravessam* seu operar, dando sentido, compreensão e singularidade a elas, de modo a *potencializar* transindividuações diversas.

Compreende-se, portanto, na perspectiva transindividual, que o cineasta não quer “controlar” o mundo a partir de uma programatização, de um roteiro. Ele quer propriamente se *inserir* no mundo e, de alguma maneira, ativar novas composições – materializando gestos e compartilhando obras, com fins ético-políticas. Farocki opera assim a partir de uma perspectiva que põe a si mesmo, enquanto artista, como uma pessoa capaz de ser uma figura exemplar de transindividuação: um operador de transindividuação; de potências múltiplas – técnicas, sociais, psíquicas – que fazem do cinema um *ponto de inflexão farmacêutico*.

O operar mídias transindividual de Farocki não se aproxima apenas de Godard. Ora, de forma também embrionária, ele se insere ao movimento artístico alemão Fluxus. Joseph Beuys, um dos expoentes desse movimento, se aventuraria a pensar em um ambiente de arte capaz de criar novas formas de pensamentos, materialidades, vontades, trocas, sensibilidades; ou seja, de transindividuações. Beuys *não cessou de ativar vínculos com materiais que sempre foram considerados “pobres” no campo da arte (trabalhos com feltro, enxofre, gordura, mel, sangue, animal morto entre outros)*. Importava-lhe uma arte que não fosse limitada, *estabilizada*, em um conjunto de materiais considerados clássicos. Sua operação é a procura pela *reconciliação* com as materialidades e seres do mundo, a começar por uma verdadeira restituição do corpo humano: “Ich denke sowieso mit dem Knie” (“De qualquer maneira eu penso com o joelho”) era sua arte-pôster-provocação de 1977 (Figura 2). A arte de Beuys, igualmente a Farocki, é a expressão do diálogo e processamento de ideias-materialidades, e compartilhamento de suas operações. Beuys queria dar um passo além na estética da vanguarda nas artes plásticas. Farocki, uma tentativa de efetivação da proposição “escrever-filmar” da *Nouvelle Vague*⁶, como nota Bellour (2015: 65): “Um cineasta que escreve e continua a escrever, como ele sempre fez, não somente os textos de seus filmes ou sobre seus filmes, mas sobre os filmes de outros e sobre cinema de maneira geral, é uma coisa bastante rara que deve ser apontada”.

dos seres; enquanto o *substancialismo* (ou monismo) define o ser como unidade *idêntica a e fundada sobre si* mesma. Ambas as formas de pensar são, portanto, distintas do pensar transindividual, que se abre para as alteridades e os processos internos e entre os seres.

6. Para Farocki, a *Nouvelle Vague*, no geral, ao começar a produzir filmes, deixou de lado aquilo que tinha apregoado: a ideia de sempre conjugar a escrita (discussões, análises, questionamentos etc.) e fazer filmes.



FIGURA 2 – Pôster (detalhe) de J. Beuys (1977)

A proposta do movimento Fluxus era a produção da arte *viva*, em fluxo. A performance era, portanto, naturalmente um gesto muito cultivado. Em 2010, Farocki realizaria uma homenagem a Tomas Schmit (1943-2006), um dos artistas alemães integrantes do grupo Fluxus. *Transfusão. Variações sobre o opus 1 de Tomas Schmit (Umgießen. Variationen zu Opus 1 von Tomas Schmit, 2010)* seria uma videoinstalação, composta por sete painéis eletrônicos dispostos em circuito, reinterpretando a performance de Schmit em *Ciclos para baldes d'água (ou garrafas)* (1963) (*Zyklus for water-pails [or bottles]*). Na performance de Schmit, o intérprete permanece em um círculo de 10 a 30 baldes ou garrafas de água (“de diferentes tipos, se possível”, como subscreveu Schmit). Uma cheia de água; as outras vazias. O intérprete então despeja a garrafa cheia, esvaziando-a para encher a próxima à direita. Assim sucede da mesma maneira com a garrafa recém-enchida e a próxima vazia à direita – seguindo em ciclo, até que toda a água se evapore ou derrame. A performance era uma demonstração da operação de transindividuação, o que quer dizer que estamos em planos que tendem a uma metaestabilidade a partir de tensões, de transbordamentos, de variáveis irreprimíveis no processo

(Figura 3). Contudo, na instalação de 2010, Farocki introduz uma mão-robô realizando essa performance; e, na sinopse de sua obra, ele aponta: “O ato evita o simbolismo [...]. Era semelhante à simplicidade de uma peça de Beckett, na sua simplicidade e concretude. Mesmo na regularidade da performance, havia uma evolução; a antiação assumia, por ela mesma, um fim” (Farocki, 2010, tradução nossa).



FIGURA 3 – Performance de Schmit em Amsterdã (1963) e videoinstalação de Farocki (Transfusão, 2010)

Fonte: Dorine van der Klei; Osram Art Projects

Na *farmácia* de Farocki, a dimensão de um operar transindividual, sob o plano das vanguardas estéticas, encontraria imprescindíveis contribuições vindas com as proposições de *ressignificação* da Pop art, de Beuys, Schmit, Warhol, mas também da desnaturalização ou do distanciamento de Brecht, como é bem conhecido. Essas contribuições estabelecem diretas referências de experiências estéticas que ajudariam Farocki a constituir seu estilo de operação transindividual. Em uma das muitas oportunidades que pôde relacionar sua obra com a da vanguarda, ele ressaltou o imprescindível valor de *autorreflexão* presente em Brecht:

É provavelmente no início do século XX que a produção intelectual se tornou autorreflexiva e que os escritores comentaram os métodos de escrita com os textos de apoio. A autorreflexividade não é uma coisa nova. Apenas para o cinema – que é uma máquina de ilusão e sempre escondeu seus meios técnicos e então o [meu] interesse é o de fazer o contrário – naturalmente, não podemos verdadeiramente mostrar, mas criar uma certa transparência dos meios [...]. Isto se aproxima, por exemplo, dos princípios de Brecht, que procurou mostrar a máquina do teatro e os métodos dramatúrgicos. (Farocki, 2008a: 66)

A reflexividade é aqui apresentada com alto apreço. Farocki expressamente a queria: “Eu quero ser capaz de ver tudo de uma perspectiva diferente, uma e outra vez, de modo que reformule uma ideia depois de conversar com pessoas diferentes, na esperança que a ideia irá crescer em profundidade e forma” (Farocki, 2004b: 301). Seu interesse central seria, enfim: enaltecer um gesto político que valoriza a operação transindividual midiático, a partir de uma reflexividade e resistência à automação desindividualizante.

OPERADOR DE MÍDIAS

Podemos então afirmar que o *operar mídias* de Farocki, seu método-estilo, mobiliza os aportes horizontal (*imagem/palavra*), transversal (*imagens do mundo*) e transindividual (*operação*), buscando, em última instância, o transindividual e o compor na montagem e nos trabalhos com arquivos – ampliando a concepção de cinema a fim de torná-lo um *ponto de inflexão farmacêutico*.

O *operar*, como vimos, deu oportunidade ao cineasta de ressaltar e transformar de maneira muito livre a filosofia dialética e materialista da qual ele tentava praticar na juventude. Assim, a linha de compreensão histórico-crítica, presente nessa tradição, seria com o tempo crescentemente transformada em sua obra. A *farmácia* de Farocki aufere, para nós, uma dimensão de *desconstrução*, na medida em que o pensar desconstrutivo é sempre o entendimento reflexivo, coerente ao operar transindividual, no qual procura, em primeiro lugar – e não o entendimento “estruturante”. Aqui, distancia-se da metafísica, do dogmatismo e do romantismo, que tendem a reificar as imagens ou anular as aproximações transversais com as *imagens do mundo*, eliminando as experiências de recordação, repetição, reelaboração com os suportes técnicos. Um trabalho que é reflexivo e prático, ao mesmo tempo – “um jogo do saber e do viver”, sendo a regra geral liberar a experiência do a priori oculto (Ferraris, 2006). E a desconstrução pretende ser, acima de tudo, um *estilo* (Ferraris, 2011), isto é, antes uma disposição ético-política com as materialidades, com os textos e audiovisuais, do que uma instância rígida, ontológica, epistemológica. Em Farocki, aquilo que chamamos de aportes de *método* carece ser, portanto, categorizado no campo do *estilo*, isto é, no campo da reflexão-prática, que decididamente se torna político.

Para nós, é neste sentido de *recordar, repetir, reelaborar* com os suportes técnicos que Farocki pode ser mais bem compreendido na perspectiva que tenta *operar-mostrar* aquilo que foi *ocultado* nos processos sociotécnicos da vida cotidiana⁷. Foucault (1995: 275), autor que esteve próximo desses termos básicos do pensar desconstrutivo, havia estudado e concluído:

7. Em *A expressão das mãos* (1997)

Farocki explicitou a fenomenologia da *quebra* ou da *interrupção* do que é habitual (dos dispositivos e das ações humanas) como algo imprescindível para *desvelar* o verdadeiro valor de algo e de seu funcionamento.

Não basta afirmar que o sujeito é constituído num sistema simbólico. Não é somente no jogo dos símbolos que o sujeito é constituído. Ele é constituído em práticas verdadeiras – práticas historicamente analisáveis. Há uma tecnologia da constituição de si que perpassa os sistemas simbólicos ao utilizá-los.

Farocki (1992?) afirma: “Meu caminho é a busca de significado, retirando os destroços que obstruem as imagens”⁸. Em seu pensar transindividual, o caminho não seria limitado, pois, a uma busca por explicar as “situações estruturais de dominação social” ou precisar a conjuntura das “forças produtivas e as relações de produção”, de forma a compreender isso como crítica, ou a se estabelecer nos limites de uma denúncia. Seu trabalho seria, mais do isso, efetivar a constituição de exercícios de reminiscências e exames, traçando *composições*, obras – suas reflexões e aberturas ao visível do mundo – que venham a originar um espectador desperto, instigado a também refletir, pensar.

Operar mídias é um *trabalho-ocupação*, um *cuidado-atenção*. Ora, isso corrobora outra declaração de Foucault (1994: 417):

Nenhuma técnica, nenhuma habilidade profissional pode ser adquirida sem exercício; do mesmo modo não se pode aprender a arte de viver, a *technê tou biou*, sem uma *askēsis*, que é preciso entender como um treino [*entraînement*] de si por si mesmo.

No mundo greco-romano, os *hypomnemata* (os dispositivos de suportes de memória) eram constituídos por cadernos pessoais, livros de contabilidade, registros notariais e de correspondências. O *operar mídias* nessa época era a vivência particular ou compartilhada dos cadernos pessoais, nos quais “correspondiam a uma memória material das coisas lidas, entendidas ou pensadas; oferecendo-se como um tesouro acumulado para a releitura e meditação ulterior” (Foucault, 1994: 418). Por sua vez, os *hypomnemata* modernos serão constituídos, em Farocki, pelo exercício – operar – em sua sala de montagem, especialmente, de método horizontal, transversal, transindividual com as imagens/palavras, oriundas de mídias diversas. E, no cineasta, esse exercício elementar de cuidado-atenção encontraria, a partir de Bresson (1979), um polimento “perfeito”, que o distanciava de uma perspectiva dialética clássica⁹.

Na “Introdução” de seu importante e conhecido livro, *Cinema, vídeo, Godard*, Phillippe Dubois (2004: 26) discursava:

A meu ver, nenhum outro cineasta (à exceção talvez de Chris Marker, numa via mais isolada e insular) problematizou com tanta insistência, profundidade e di-

8. O trecho original é: “Mein Weg ist es, nach verschüttetem Sinn zu suchen und den Schutt, der auf den Bildern liegt, wegzuräumen”.

9. “Para manter a imagem estável [na moviola], tínhamos que encostar algo contra o rolo de trás, que funcionava como um freio. Nossa revista *Filmkritik* era leve demais. A *Dialética da natureza* de Engels [1883] era pesada demais. As *Notas sobre o cinematógrafo* [1975], de Bresson, eram perfeitas” (Farocki apud Eshun; Ehmann, 2010: 190).

versidade a *mutação das imagens*. No campo da criação contemporânea, em que o cinema perdeu a certeza de gozar do monopólio das imagens em movimento, Godard sempre tomou a dianteira.

Ora, por tudo visto, não seria admissível, e talvez até mesmo necessário, que o cineasta alemão fosse inserido em uma avaliação como a de Du-bois? Neste artigo, evidenciamos algumas razões para uma resposta afirmativa – fornecendo, igualmente, discussões em teoria de montagem e de mídias, ao tentar revelar Farocki enquanto *operador de mídias*. M

REFERÊNCIAS

- BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BELLOUR, R. Pourquoi Harun nous était si précieux. *Trafic*, Paris, n. 93, 2015.
- BRESSON, R. *Notas sobre el cinematógrafo*. México, DF: Biblioteca Era, 1979.
- COMOLLI, J. L. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- _____. *Loeil de l'histoire*. Tome 3. *Atlas ou le gai savoir inquiet*. Paris: Minuit, 2011.
- DUBOIS, P. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ELSAESSER, T. Working at the margins: two or three things not known about Harun Farocki. *Monthly Film Bulletin*, n. 597, out. 1983.
- _____. Working at the margins: film as a form of intelligence. In: _____. *Harun Farocki: working on the sight-lines*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004. p.95-108.
- _____. Farocki: a frame for the no longer visible: Thomas Elsaesser in conversation with Alexander Alberro. *E-Flux Journal*, n. 11, nov. 2014. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/farocki-a-frame-for-the-no-longer-visible-thomas-elsaesser-in-conversation-with-alexander-alberro/>>. Acesso em: 17 mar. 2016.
- ESHUN, K.; EHMANN, A. HF de A a Z ou introduções a Harun Farocki. In: MOURÃO, C. B.; BORGES, C.; MOURÃO, P. (Org.). *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010. p. 188-205.
- FAROCKI, H. *Gespräch mit Harun Farocki*. Frankfurt, 1992? Entrevistador: Stefan Reinecke. Disponível em: <<http://www.hgb-leipzig.de/~uly/essayfilm/>>. Acesso em: 17 mar. 2016.

- _____. Making the world superfluous: an interview. Entrevistador: Thomas Elsaesser. In: ELSAESSER, T. *Harun Farocki: working on the sight-lines*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004a. p. 178-189.
- _____. Nine minutes in the yard: a conversation with Harun Farocki. Entrevistador: Rembert Hüser. In: ELSAESSER, T. *Harun Farocki: working on the sight-lines*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004b. p. 297-314.
- _____. Questions à Farocki. Entrevistadora: Alice Melinge. *2.1.0. Revue de recherche sur l'art du siècle XIX au XIX, contraintes*, Rennes, n. 1, nov. 2008a.
- _____. *A interferência de Petzold-Farocki*. Uma conversa com Harun Farocki. 2008b. Entrevistador: André Dias. Disponível em: <<http://aindanaocomecamos.blogspot.com.br/2008/10/interferencia-de-petzold-farocki.html>>. Acesso em: 17 mar. 2016.
- _____. *Installations*. 2010. Re-pouring. 2010. Disponível em:< <http://www.harunfarocki.de/installations/2010s/2010/re-pouring.html>>. Acesso em: 17 mar. 2016.
- _____. Influencia cruzada/Montaje blando. In:_____. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013a. p. 111-120.
- _____. Trailers biográficos. In:_____. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013b. p. 233-279.
- FERRARIS, M. *Introducción a Derrida*. Madrid: Amorrortu, 2006.
- _____. Reconstruir la deconstrucción. In: II JORNADAS INTERNACIONALES DE HERMENÉUTICA, Buenos Aires, 6 al 8 de julio de 2011.
- FOUCAULT, M. L'écriture de soi. In:_____. *Dits et Écrits IV*. Paris: Gallimard, 1994. p. 415-430.
- FOUCAULT, M. Michel Foucault entrevistado por Hubert L. Dreyfus e Paul Rabinow. In: RABINOW, P.; DREYFUS, H. Michel Foucault: uma trajetória filosófica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p.253-292.
- GAFFIOT, F. *Dictionnaire latin-français*. Paris: Hachette, 1934.
- HEIDEGGER, M. O tempo da imagem de mundo. In: *Caminhos de floresta*. Lisboa: FCG, 2002. p. 95-138.
- MARTIN, A. *¿Qué es cinema moderno?* Valdivia: Uqbar, 2008.
- NICHOLS, B. *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University, 2010.
- NUMÉRO Deux. Direção: Jean-Luc Godard. França, 1975 (88 min.) color.
- PANTENBURG, V. *Visibilidades*: Harun Farocki, entre imagen y texto. Tradução Inge Stache. Buenos Aires, 2003. Disponível em: <<http://es.slideshare.net/vivkleem/visibilidades>>. Acesso em: 14 jul. 2014.
- ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

- SIMONDON, G. *Du mode d'existence des objects techniques*. Paris: Aubier, 1989.
- _____. *L'individuation: à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble: Millon, 2005.
- STIEGLER, B. Anamnésia e hipomnésia: Platão, primeiro pensador do proletariado. *ARS*, São Paulo, v. 7, n. 13, p. 23-41, jan./jun. 2009.
- _____. Transindividuation. Interview by Irit Rogoff. *E-flux*, n. 14, Mar. 2010a. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/transindividuation/>>. Acesso em: 17 mar. 2016.
- _____. *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue. De la pharmacologie*. Paris : Flammarion, 2010b.

FILMES/INSTALAÇÕES (FAROCKI)

A expressão da mão (*Der Ausdruck der Hände*, 1997, 30', doc.)

Como se vê (*Wie man sieht*, 1986, 72', doc.)

Deep Play (codireção Mathias Rajmann, 12 tracks, 2h15', 2007, inst.)

Diante de seus olhos, Vietnã (*Etwas wird sichtbar*, 1982, 114', ficção)

Em comparação (*Zum Vergleich*, 2009, 61', doc.)

Imagens da prisão (*Gefängnisbilder*, 2000, 60', doc.)

Imagens do mundo e inscrições de guerra (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1988, 75', doc.)

Intersecção (*Schnittstelle*, 1995, 23', inst.)

Intervalo (*Aufschub*, 2007, 40', doc.)

Moderadores na TV (*Moderatoren im Fernsehen*, 1974, 22', doc.)

Não sem risco (*Nicht ohne Risiko*, 2004, 50', doc.)

Natureza morta (*Stilleben*, 1997, 56', doc.)

O fogo que não se apaga (*Nicht Löschbares Feuer*, 1969, 25', ficção)

O problema com as imagens (*Der Ärger mit den Bildern*, 1973, 48', doc.)

Reconhecer e perseguir (codireção Mathias Rajmann, *Erkennen und Verfolgen*, 2003, 58', doc.)

Trabalhadores saindo da fábrica (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995, 36', doc.)

Transfusão. Variações sobre o opus 1 de Tomas Schmit (*Umgießen. Variationen zu Opus 1 von Tomas Schmit*, 2010, 21', inst.)

Transmissão (*Übertragung*, 2007, 43', doc.)

Uma imagem (*Ein Bild*, 1983, 25', doc.)

Videogramas de uma revolução (codireção Andrei Ujica, *Videogramme einer Revolution*, 1992, 106', doc.)

Artigo recebido em 12 de maio de 2015 e aprovado em 7 de janeiro de 2016.