

**IMAGENS PAGÃS DE DELEUZE A FAROCKI¹**Silvia Schwarzböck²**Resumo**

O presente artigo tem como objetivo analisar o paradigma do cinema como código visual para ver e interpretar imagens parece ter se tornado obsoleto. A partir das análises de Benjamin e em Farocki, buscamos, a partir do materialismo histórico dialético, pensar as imagens sem subordiná-las nem aos critérios do gosto nem aos critérios da arte. É o mesmo que buscava Deleuze sob a inspiração de Bergson e também de Peirce, ainda que - é necessário ressaltar - esses pensadores tivessem mantido o cinema à distância de suas respectivas obras.

Palavras-chave: Cinema; Pós-cinema; Benjamin.

IMÁGENES DE PÁGINA. DE DELEUZE A FAROCKI**resumen**

Este artículo tiene como objetivo analizar el paradigma del cine como un código visual para ver e interpretar imágenes, parece haberse quedado obsoleto. A partir del análisis de Benjamin y Farocki, buscamos, partiendo del materialismo dialéctico histórico, pensar las imágenes sin subordinarlas ni a los criterios del gusto ni a los del arte. Es lo mismo que buscaba Deleuze bajo la inspiración de Bergson y también de Peirce, aunque -es necesario señalar- estos pensadores habían mantenido al cine a distancia de sus respectivas obras.

Palabras Clave: Cine; Post-cine; Benjamín.

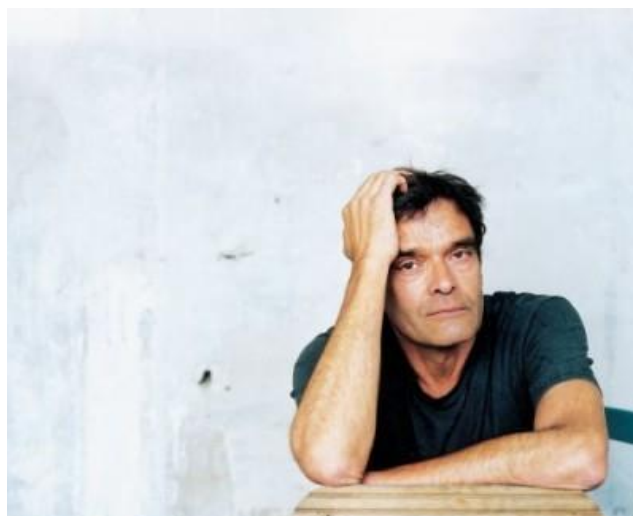
PAGE IMAGES. FROM DELEUZE TO FAROCKI**Abstract**

This article aims to analyze the cinema paradigm as a visual code to see and interpret images, it seems to have become obsolete. From the analysis of Benjamin and Farocki, we seek, based on historical dialectical materialism, to think about images without subordinating them to either the criteria of taste or the criteria of art. It is the same thing that Deleuze was looking for under the inspiration of Bergson and also of Peirce, although - it is necessary to point out - these thinkers had kept cinema at a distance from their respective works.

Keywords: Cinema; Post-cinema; Benjamin.

¹ Publicado originalmente em espanhol na revista Kilómetro 111. Ensayos sobre cine, N° 11, Buenos Aires, 2013. Tradução de Ronaldo Rosas Reis (UFF).

² Doutora em Filosofia pela Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA). Professora Titular de Estética na FFyL-UBA



Imagens cinematográficas e imagens não cinematográficas

O paradigma do cinema como código visual para ver e interpretar imagens parece ter se tornado obsoleto. A quantidade de imagens nas quais o espectador não está pensado como parte delas cresce exponencialmente. Desde as filmagens feitas pelas câmeras de segurança até as que são realizadas com o celular para registro pessoal, a câmera parece despojada de uma intenção hitchcockiana. Ou seja, na medida em que ela não está apontada para um objeto em nome de um espectador que se identifica com ele, o seu apelo ou atração reside precisamente na sua falta de valor artístico. Tudo o que a câmera registra, sobretudo se a filmagem não foi pensada como *cinema*, pode converter-se em *found-footage*, um material descartável que eventualmente pode ser convertido em arquivo. O material não artístico é por excelência um material passível de se tornar artístico. O conceito de *found-footage* se sobrepõe ao de cinema assim como na TV o conceito de não ficção se sobrepõe ao de ficção.

Não se trata aqui, certamente, de decretar o fim do cinema como arte ou pensamento, mas sim o fim do cinema como paradigma para ler a imagem e ver o mundo. Na realidade, o que a proliferação de imagens que não podem ser comparadas com o cinema tem nos revelado, é a vigência do pressuposto materialista que nem todas as imagens são arte. Revela ainda que por ser mais ampla - e polimórfica - que a arte, a imaginação não pode ser contida totalmente dentro dos limites de qualquer linguagem artística, e, por isso, a transborda.

Assim como a imagem ultrapassa a arte, ao longo de todo o século XX o materialismo superá-la. Para pensar as imagens o saber estético burguês por excelência necessita do materialismo, o saber não burguês por excelência.

Quando eram patrimônio da religião, as imagens necessitavam ser belas. Isto é, deviam corresponder à medida do homem. Não podiam não sê-las porque deviam falar ao homem daquilo que ele não compreendia senão mediante um relato lógico. Por ser religiosa a imagem tinha que resultar bela mesmo quando representava uma atrocidade, um sacrifício. Para ser didática, bastava que fosse perturbadora. Se até a Reforma o cristianismo necessitou das imagens foi porque o que era comunicado pelas palavras não era evidente.

"O cinema, como o cristianismo, não se funda numa verdade histórica", disse Godard em *Histoire (s) du cinéma*. Assim, faz todo sentido afirmar que, em maior ou menor medida, as imagens são dependentes de um ritual. Com efeito, no âmbito da Igreja as imagens se tornaram parte de um ritual a exigir a presença física dos homens ("que mais de três se reúnam em meu nome"). Uma vez ritualizadas as imagens, a Igreja controlará os seus fiéis de modo que estes não as separem do seu significado ritualístico, paganizando-as.

Benjamin inverte o sentido da relação entre arte e religião dado por Hegel ao comentar que o impacto de uma missa sobre a sensibilidade do homem não é menor do que o de uma sinfonia. Argumenta que a sinfonia tendo surgido numa época da sensibilidade revolucionada, seu impacto se mostrou maior do que uma missa³. Benjamin diria ainda que contrariamente ao que ocorre numa Missa, onde o *exibicionismo* da imagem é subtraído, a ausência de controle sobre o significado da imagem cinematográfica facilita sua conversão em erotismo. Se ao longo dos séculos a Igreja tomou para si o direito exclusivo de interpretar as imagens, isso se deve ao fato de que algo nelas sempre esteve aberto para a emancipação do ritual, para a fetichização e para o consumo. Observadas em perspectiva, as imagens religiosas se mostrariam adiante como as imagens cinematográficas: o *found-footage*. Em vez de negação dialética e outros tipos de imagens melhora a disponibilidade e reciclagem infinita.

³ Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit» [Dritte Fassung], en: *Gesammelte Schriften*, hrg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt, 1974, Band I.2 (Abhandlungen), V, p. 484

Pós-estruturalismo, cinema e imagens eletrônicas

Em Benjamin e em Farocki, o materialismo busca pensar as imagens sem subordiná-las nem aos critérios do gosto nem aos critérios da arte. É o mesmo que buscava Deleuze sob a inspiração de Bergson e também de Peirce, ainda que - é necessário ressaltar - esses pensadores tivessem mantido o cinema à distância de suas respectivas obras. Todavia, Deleuze, seguindo os critérios adotados por Daney, mede as imagens com a régua do cinema: imagens-movimento e imagens-tempo devem ser pensadas como signos (como anteriormente haviam sido pensados os signos). *Cinema e não cinema. Cinema e pós-cinema*. Um filme é o que a imagem sugere. Depois do cinema vem a televisão. E sua chegada permite que o cinema ressuscite a imagem para mostrar o que ela pode ser. O cinema falado nunca teria existido sem a televisão⁴. A TV mata o cinema, mas o cinema ressuscita a imagem na TV. Para Deleuze, os grandes autores de cinema, como Rossellini, Godard, Straub-Huillet, Renoir e Antonioni, inventaram a *imagem audiovisual*, isto é, uma imagem cinematográfica (uma imagem-tempo), e não uma imagem eletrônica. A *imagem audiovisual* não é uma imagem televisiva.

A imagem eletrônica - a imagem da televisão ou vídeo, esclarece Deleuze na conclusão de *A imagem-tempo* (1985) - é a que pode substituir o cinema e decretar sua morte definitiva, vale dizer morte empírica, não hegeliana. Essa nova imagem pode nascer de qualquer ponto da imagem precedente. A própria tela que abriga essa imagem já não remete à postura humana, embora convencionalmente mantenha a linha vertical. O espaço que esta imagem ocupa é omnidirecional, e nesse sentido a tela já não se apresenta como um quadro ou uma janela aberta para o mundo, mas, sim, uma tábua de informação na qual se expõem apenas dados⁵. O novo automatismo vale pouco por ele mesmo se não estiver a serviço de uma poderosa vontade da arte. Os artistas exigem novos meios, porém Deleuze teme - e ele esclarece que é se trata apenas de uma desconfiança - que isso resulte numa anulação da *vontade da arte*, na medida em que façam dessa vontade "um

⁴ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*. Estudios sobre cine 2, trad. Irene Agoff, Buenos Aires, Paidós, 2ª. reed., 2009, p. 332

⁵ Idem, p. 352

comércio, uma pornografia ou um hitlerismo"⁶.

O devir-informação(dados puros), próprio da imagem eletrônica (por ser constituída de pontos, por ser numérica, por ser plana, por ser bidimensional, por ser abstrata - ainda que de longe pareça figurativa), a converteria em instrumento de controle. A não ser que a *vontade da arte* logre fazer dela algo que não seja "uma mercadoria, uma pornografia ou um hitlerismo".

As conclusões de *A imagem-tempo* (1985) se entrelaçam assim com as de "Post-scriptum sobre as sociedades de controle" (1990)⁷⁷. Poderíamos supor que neste último artigo, Deleuze anuncia o fim de uma sociedade cujo cinema referenciava-se na passagem de uma sociedade de vigilância - isto é, centrada em instituições fechadas e autossuficientes segundo um modelo pan-óptico, como a família, a escola, o hospital, o serviço militar obrigatório, a fábrica, o presídio, o hospício etc. - para uma sociedade de controle baseada em tecnologias da informação (a internet, o celular, as câmeras de vigilância urbana, os cartões de pagamento e acesso) e em versões aparentemente progressistas do pan-opticismo, como a família liberal e de constituição precária, a formação universitária permanente, a prevenção da saúde, o serviço militar optativo e remunerado, a empresa, a tornozeleira eletrônica na prisão domiciliar, a saúde mental ambulatória. Todavia, o que as conclusões de "Post-scriptum" na realidade revelam é o deslocamento das explicações foucaultianas de vigilância para as explicações de controle deleuzianas no interior do pensamento pós-estruturalista dos anos noventa. Deleuze não precisa repetir em 1990 o que havia escrito em 1985 sobre a capacidade de o cinema compensar o déficit de imagens que o cristianismo perdera na modernidade: o cristianismo está inscrito no inconsciente ótico da humanidade. Assim, parece lógico o motivo pelo qual ele não tenha incluído as imagens eletrônicas nos seus dois *Estudos sobre cinema*. Elas são um problema árduo, o que o leva a duvidar da incapacidade de - incluindo aí uma férrea *vontade da arte* - converte-las em outra coisa que não seja "comércio, pornografia ou hitlerismo". Deleuze sugere que são imagens resistentes a arte porque desvirtuam o conceito de

⁶ Idem, p. 353

⁷ Gilles Deleuze, "Postdata sobre las sociedades de control", trad. Martín Caparrós, en: Ferrer, Christian (comp.), *El lenguaje libertario. Antología del pensamiento anarquista contemporáneo*, Buenos Aires, Altamira, 1999. NT: A opção pelo termo *post-scriptum* no lugar de "pós-data" busca seguir a forma adotada no livro *Conversações*, no qual se inclui o texto de Deleuze. No Brasil ele foi traduzido por Peter Pál Pelbart e publicado pela Editora 34, em 2013.

arte. Não podem ser enaltecidas pelo espírito - podemos acrescentar -, porque ao se ocupar delas ele se degrada. Na luta entre o espírito e a matéria supõe-se o triunfo do espírito, contudo um triunfo convertido em "comércio, pornografia ou hitlerismo" (três temas ideais para um materialista, como apreende Farocki).

Imagens pagãs e imagens seculares

Comparadas com as imagens cinematográficas as imagens eletrônicas que sucedem ao cinema são inteiramente pagãs. Se das imagens cinematográficas é possível dizer que são secularizações das imagens religiosas, das imagens eletrônicas só é possível dizer que são pagãs de nascimento. Portanto, não podem ser pensadas no interior da lógica aura/não aura (imagens com ritual de origem/imagens sem ritual de origem), ou ainda unicidade/reprodutibilidade técnica (original/sem original). As novas imagens eletrônicas não buscam incorporar-se ao sistema das artes. Se eventualmente o fazem, fazem-no como material descartável (*found-footage*) que pode ser reciclado e utilizado como material artístico. Essas imagens são matéria (que um dadaísta chamaria simplesmente de "lixo", "despejo") para construir um material artístico, mas não são um material artístico em si mesmo. O cinema em transição havia se incorporado rapidamente ao sistema das artes, embora para isso, primeiramente, tivera que revolucioná-lo. Em outras palavras, o cinema foi arte (arte da reprodutibilidade técnica, como a fotografia) em um sistema das artes que já não correspondia ao conceito de arte anterior ao aparecimento da câmera.

Deleuze dispensava o cinema de ter que ser exclusivamente arte para assim merecer uma estética própria. Pensava numa filosofia do cinema no lugar de uma estética. Trata-se de um vitalismo resgatado pelo pós-estruturalismo que se encarregou de dizer que o cinema questiona, em primeiro lugar, a parte da filosofia anteriormente chamada de metafísica (antes do aparecimento da estética). Deleuze diz, a partir do pós-estruturalismo, o mesmo que diz Ricoeur a respeito da psicanálise a partir da hermenêutica. Da mesma forma que a hermenêutica não pôde ser a mesma depois do descobrimento do inconsciente, o pós-estruturalismo não pôde ser o mesmo depois da invenção do cinema. O cinema impõe à Deleuze a revisão - e não apenas a ampliação - da classificação dos signos e das imagens, tal como realizada por Peirce. Obriga-o a criticar a centralidade que a fenomenologia

outorga à percepção natural, e obriga-o a retomar o descobrimento bergsoniano da imagem-movimento e da imagem-tempo em *Matéria e memória* (1896) de aspectos os quais o seu próprio descobridor não soube tirar as consequências devidas.

Todavia, para poder dar ao cinema um alcance filosófico - para convertê-lo em problema de sua própria filosofia e não da estética - Deleuze tem que convertê-lo em pensamento (em um pensamento que transcenda o conceito) para que assim faça parte, com plenos direitos, do reino do espírito. Desse modo, um filme não pensa menos que um romance, um poema, uma pintura, uma sonata, uma obra conceitual ou uma obra filosófica. Mas uma imagem não é nada espiritual se não é uma imagem cinematográfica. A imagem cinematográfica, como matéria, em lugar de questionar o espírito, se legitima subordinando-se a ele.

Badiou chama atenção para esta questão. O cinema desmente a tese (hegeliana) de que a arte é a aparição sensível da ideia⁸. A prioridade ontológica do cinema (sobre as demais artes) deveria servir para revisar conceitos tradicionais da estética. Não obstante, Badiou não toma tal prioridade ontológica do cinema (sobre o restante das artes e sobre o pensamento conceitual) todas as vantagens teóricas que se podem extrair para que o materialismo supere os limites burgueses da estética. Sob um aspecto, o platonismo de Badiou o impede. Para ele, o cinema põe a Ideia (que é eterna, como a Ideia de comunismo) em relação com a temporalidade. As flores enquadradas aparecem em sua singularidade e em sua idealidade. O enquadramento prevalece sobre a presença. E o importante do cinema não é saber se ele é ou não uma arte ou de que tipo de arte, isso porque sua novidade é da ordem do evento.

O cinema - e Badiou critica Deleuze por não defini-lo - é uma situação filosófica. Isto é, uma relação entre dois termos que, em geral, não têm *medida em comum* e entre os quais há que eleger um deles (sabendo que sempre se elege entre o interessado e o desinteressado): o poder do Estado e o pensamento criador, as regras comuns de vida e o acontecimento artístico, o aristocrático e o democrático, a arte e as massas, a invenção e o reconhecimento, o novo e o gosto geral. Badiou ressalta que o cinema se apresenta como uma situação filosófica somente quando relaciona o artístico e o não artístico - assim como o aristocrático e

⁸ Alain Badiou, "Los falsos movimientos del cine", en: Pequeño manual de inestética, trad. G. Molina, L. Vogelfang, J. L. Caputo y M. G. Burello, Buenos Aires, Prometeo, 2009, p. 129

o democrático - como dois termos que não têm uma medida em comum e entre os quais deve eleger interessadamente ou desinteressadamente.

Esta espiritualização do cinema, explícita em Deleuze e indireta e platônica em Badiou, torna grandioso para esses autores um problema que para o restante das artes sempre foi irrelevante: o fato de que a maioria das obras cinematográficas sejam medíocres ou sem importância. "Penso que os grandes autores de cinema podem ser comparados não apenas com pintores, arquitetos, músicos, mas também com pensadores. Eles pensam com imagens-movimento e imagens-tempo, no lugar de conceitos"⁹. Por que não dizer de maneira clara que "os *grandes* autores de cinema" são comparáveis aos *grandes* pintores, os *grandes* arquitetos, os *grandes* músicos e, ainda, os *grandes* pensadores? Apesar do cinema não ser tratado por Deleuze primordialmente como arte, mas, sim, como uma filosofia sem conceitos, quando ele afirma que, mais do que qualquer outra arte, o cinema necessita de obras mestras para não desaparecer, deixa entrever o teor de sua própria desconfiança de todas as imagens, inclusive as imagens cinematográficas. Por não ter a imagem cinematográfica um devir, restando apenas o comércio, a pornografia e o hitlerismo, a única maneira de assegurar-lhe um devir é pela irrupção de novas *obras mestras*.

Diferentemente de Sontag em *Contra a interpretação* (1966), na qual sugere que a estética é redundante na presença da grande arte e é imprescindível quando ela não existe - ela admite a possibilidade de que não haja grandes obras de arte por um bom tempo, sem que por isso a arte corra o risco de seu desaparecimento empírico -, Deleuze acredita que o cinema poderia não ser uma arte não fosse o fato de ter produzido obras mestras a altura do restante da história das artes. Só pode ter passado a arte que tem futuro.

Materialismo e imagens: da imagem eletrônica a imagem cinematográfica

O programa materialista de Farocki parte do princípio contrário ao pós-estruturalista-bergsoniano de Deleuze: no lugar de "o cinema pensa", seu princípio é: "a imagem não pensa", quer dizer, nem toda imagem significa (é signo) nem todo filme é feito de imagens pensantes. Precisamente porque a imagem produzida por

⁹ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, trad. Irene Agoff, Buenos Aires, Paidós, 2ª. reimpr., 2008, p. 12

uma câmera pode não pensar, é capaz de ver mais do que o olho e ensinar a ver todo tipo de imagens, inclusive aquelas que se produziram antes do invento da câmera fotográfica e de cinema.

Como devem ser compreendidas as frutas e verduras colocadas em primeiro plano em uma natureza morta holandesa do século XVI? - pergunta uma voz em *Natureza morta* (Farocki, *Stilleben*, 1997). E propõe ler essa imagem como se lê hoje uma imagem publicitária: a abundância de alimentos (mostrada em primeiro plano) culmina no abraço dos namorados (mostrada ao fundo em um pequeno quadro). Em outra pintura da mesma época, as mercadorias em primeiro plano (carne, presuntos, além de frutas e verduras) remetem à imagem religiosa do fundo (a fuga para o Egito). A pintura se mantém para que os objetos sejam vistos como objetos. Por isso faz um uso alegórico deles. De fato, esses produtos não constituíam a base da alimentação dos holandeses do século XVI. A pintura leva ao desenvolvimento das ciências naturais e as ciências naturais à proliferação de mercadorias.

Os quadros analisados não são um reflexo da sociedade que os produz, mas, sim, uma forma de fetichizar as mercadorias. "Quando observamos os objetos - diz a voz ao final do filme -, as pessoas que o produziram permanecem inimagináveis. O espectador que entende isso se mostra inimaginável para si mesmo. Este é o ponto de partida para uma nova imagem do homem". O que o objeto oculta em seu devir mercadoria são as condições de sua produção, o trabalho alienado, mas, sobretudo, o modo de produção que torna possível a alienação do trabalho.

A pintura alegoriza o objeto ocultando o seu segredo. No entanto, tampouco a fotografia publicitária permite que um objeto seja um objeto. Farocki analisa o processo de produção fotográfica considerando três objetos distintos: um queijo, uma cerveja e um relógio Cartier. O resultado final, que deve ser tecnicamente perfeito (antes que belo), nos três casos torna invisível o trabalho parcimonioso, detalhista e obsessivo dos três fotógrafos. O tipo de trabalho que aparece filmado se parece - quanto ao nível de concentração - às fotos dos trabalhadores manuais da era mecânica em *Como se pode ver* (Farocki, *Wie man sieht*, 1986). Do trabalho nunca se observa o cansaço (de estar parado, de estar sentado, de estar quieto), se não a concentração. Essa concentração é a que reflete o ponto de vista do trabalhador quando colocado no lugar do objeto. Muito ao contrário disso é a leveza demonstrada pelos robôs sem olhos mas com mãos filmados nessa mesma obra e

em *Reconhecer e perseguir* (Farocki, *Erkennen und verfolgen*, 2003).

No filme de Farocki, o robô é gracioso quando é *mão* e sinistro quando é *olho* que observa a partir do alto, sugerindo que a mudança de função supõe a mudança da era mecânica para a era eletrônica. Farocki filma as operações mecânicas de um robô com mãos (em seus filmes, os bons robôs são sempre mãos) como se estivesse realizando um documentário sobre animais selvagens. O comportamento do robô é tão inocente como o de um animal selvagem. O instinto - o código genético - ou a programação os liberam de toda a responsabilidade. A demonização das máquinas é, para um marxista como Farocki, propaganda neoliberal. A máquina é controlada por um computador que copia o trabalho humano e o repete. O computador modela o trabalho humano e o copia.

A imagem controladora - a imagem incapaz do primeiro plano, mas que ao mesmo tempo identifica e *desindividualiza*¹⁰ - não é simplesmente a imagem eletrônica feita de pontos, como poderia ser para o Deleuze de *Imagem-tempo*. Contudo, tampouco é a imagem associada à vigilância permanente que para o Deleuze de "Post-scriptum sobre as sociedades de controle" está associada à obsolescência do modelo panóptico foucaultiano. A virada materialista de Farocki não se mostra pela teoria, mas, sim, pela imagem. Para treinar a sua equipe, Farocki deixa de lado imagens já dominadas pela teoria, e busca imagens provenientes das instituições que Deleuze considera próprias da era da vigilância (teorizadas por Foucault) porque na década de 1990 já estaríamos vivendo sob o primado do controle.

O ponto de partida desta virada materialista é a análise das imagens aéreas de satélites que ficaram conhecidas durante a Guerra do Golfo (1991) contra o Iraque. O que o material mostra é uma convergência das imagens utilizadas para levar adiante a guerra (imagens militares) com as imagens que se reportam a guerra (imagens jornalísticas). Se estes tipos de imagens são capazes de gerar a ilusão de que a "guerra do Golfo nunca ocorreu", é porque é capaz de tornar invisível (tanto para os pilotos como para os espectadores) a presença humana no campo de batalha. Mas, por isso mesmo, essas imagens são mais afins com o futuro próximo dos videogames do que com o passado e o presente do gênero *filme de guerra*. Faz

¹⁰ NT: trata-se de um neologismo adotado pela autora, nesse caso optamos por manter o termo tal como ele aparece grafado no texto original.

tempo que o setor mais rentável da indústria de entretenimento não é a do cinema, mas, sim, a do videogame. A imagem aérea com a retícula do alvo no centro como todas as imagens provenientes da ponta dos projéteis que se abatem sobre um objetivo, são imagens operativas. As imagens que no interior da indústria registram as operações automatizadas, não são um suporte do processo de produção, senão parte da produção ela mesma. Tais imagens - adverte Farocki em *Reconhecer e perseguir* (2003) - deveriam ser diferenciadas das imagens produzidas para o comércio, para a diversão ou instrução - deveriam diferenciar-se uma das outras "como o cavalo de carga dos arreios que o cobrem". As imagens operativas dos robôs tornam o trabalho visível. As imagens aéreas da guerra, em transformação, são sintéticas: reduzem a linhas, pontos e ângulos tudo o que for visível: cidades, automóveis, ruas, pessoas. O aparato industrial-militar produz essas imagens aéreas e ao mesmo tempo mantém o controle sobre elas. Não foi por outro motivo que as imagens aéreas que se deram a conhecer na Guerra contra o Iraque não havia pessoas. O que mostravam, na realidade, eram alvos militares.

Os olhos das câmeras instaladas nos robôs captam motivos totalmente ordinários que normalmente não merecem ser reproduzidos. O trabalho humano combina de forma singular a ação do olho com a mão. Os primeiros robôs produzidos memorizavam e repetiam somente as operações da mão. Ao evoluírem, porém, acabaram se distanciando deste modelo. Nos robôs industriais atuais a câmera está situada no braço e grava cada componente que será analisado pelo computador. Com a ajuda de um sistema de gradientes são traçadas as linhas de contorno do componente a partir de uma imagem de tonalidade intermediária. O computador segue a linha de contorno e decompõe até obter formas geométricas simples (linhas retas, círculos e ângulos). Depois seleciona os traços típicos e os compara com o modelo armazenado na memória identificando o objeto e detectando a sua posição.

Para o materialista Farocki, a chave para pensar a sociedade de controle está na diferença entre a era mecânica e a era eletrônica. Na era eletrônica, a relação entre produção e destruição é acelerada como forma de beneficiar os países ricos com os avanços tecnológicos trazidos pela indústria bélica. As guerras tem de ser permanentes e transpostas para os países pobres incapazes de desenvolver tecnologia semelhante. As imagens das câmeras de segurança - que são as

mesmas nos presídios, nos supermercados e nos *shoppings* - servem tanto para controlar infrações como para observar os hábitos de cada um, seja para reeducar o prisioneiro, seja para aumentar o consumo. Na prisão domiciliar a tornozeleira eletrônica cumpre a mesma função da câmera de segurança.

Mas, o que vê uma câmera de segurança num parque, numa rua, num lugar aberto ou fechado? Na realidade, não vê. Registra movimentos. A câmera enquadra tudo o que está em movimento com distintas cores. O que não está delineado a cores é irrelevante. A câmera registra sem ver.

Em *Como se pode ver* (Farocki, 1986), diante de algumas fotografias de guerra sem identificação, uma voz feminina faz um comentário que o espectador apreende como uma ironia, porque seu conteúdo destoava do tom monocórdio e insípido com que é dito: "estas imagens já não significam nada, são apenas para estimular o olho". Com o mesmo tom, a voz havia explicado um momento antes como o símbolo da bifurcação (uma cruz dentro de um círculo), desde os egípcios, estava associado com a cidade.

Entre as sucessivas imagens de cruzamentos de caminhos que remetem a cidade, aparece a fotografia em cores do ânus de uma mulher: a bifurcação são as pernas abertas. As meias negras presas por uma liga, indicam que se trata de uma imagem pornográfica.

A imagem desta bifurcação anatômica, como o cruzamento de caminhos que dá lugar à cidade, corresponde ao mesmo princípio binário do computador: selecionar entre 0 e

1. É o mesmo princípio seguido pelo sistema de tráfego, da pornografia, do urbanismo, da indústria têxtil e da computação. O corpo feminino, na imagem pornográfica, é mostrado como uma máquina com perfurações. Como as máquinas de tecer e as calculadoras. O orgasmo representa uma liberação de energia. Não obstante, a imagem pornográfica, pensada como uma explosão de energia, é mais adequada à era mecânica do que à era eletrônica. Celebra a indústria antes que a empresa.

Mais adiante, ainda em *Como se pode ver*, uma foto de mulher de frente (na foto anterior o rosto não aparece) é mostrada. Ela está rindo e tem a página dupla de um jornal aberto apoiado sobre as pernas abertas para mostrar a vagina. Sua atitude é de alguém que parou a leitura para olhar a câmera. Se as pernas não tivessem

meias com ligas poderíamos pensar que se trata de uma foto tirada de surpresa de alguém que lia o jornal no banheiro. Pode-se interpretar retoricamente o comentário da voz como outra ironia (a imagem pornográfica contrasta com o tema sério do filme): "nada deslocou tanto as imagens como o cálculo". O princípio do capitalismo industrial em grande escala, iniciado pela indústria têxtil - explicado ao longo do filme -, põe a imagem pornográfica como parte da mesma racionalidade que faz surgir as máquinas de tecer, modelo que serviria de inspiração para a criação das máquinas de calcular. O tecido tende ao infinito, a pornografia finge tender ao infinito, mas na realidade não pode ir além dos limites do corpo. As perfurações do corpo humano são limitadas. Por isso a pornografia promete infinitude e mostra extenuação. Tal como ocorre na banda sonora de um filme pornô, Farocki registra o som ofegante dos atores ensaiando e gravando. Seu interesse é refletir a presença humana do trabalho, da mesma forma como registram os filmes e fotografias publicitárias de queijos, cerveja e relógios Cartier.

O princípio da era eletrônica está no cálculo e o instrumento que o torna possível: a calculadora. A calculadora nasce da indústria têxtil, do sistema de cartões perfurados utilizadas pelas máquinas fiadoras Jacquard. *Como se pode ver* (Idem, idem) mostra como o tecido se parece com o cálculo como o pensamento guarda semelhança com o tecido: apenas um movimento move quantidades de fios. Não é por outro motivo que a lógica busca a mecanização do pensamento. O sistema Jacquard decompõe o desenho em pontos, pelo mesmo princípio se forma a imagem de TV. Por um longo tempo escritura e imagem estiveram em campos opostos, sem perceber que do confronto entre ambas surgia uma terceira força que as absorvia: o cálculo. Com este argumento Farocki apresenta o cálculo como algo que poderia ser considerado o "vilão dos filmes" (decerto, se estes forem de ficção).

Logo que o princípio mecânico da máquina-ferramenta passou a ser combinado com o princípio eletrônico da calculadora, o trabalhador-controlador se tornou obsoleto. O desemprego em massa não é causado pela tecnologia, mas pelo modo de produção capitalista. Os engenheiros-trabalhadores do movimento "Prática crítica da técnica", buscam demonstrar, mediante a explicação da utilidade das suas próprias invenções, como as demissões em massa nas fábricas de automóveis não podem ser justificadas pela lógica da produção robotizada.

É nesse sentido que o cinema é o passado da imagem eletrônica assim como

a fábrica é o passado da empresa. *Trabalhadores saindo da fábrica*, dos irmãos Lumière (1895), é o título do primeiro filme cinematográfico. Farocki, em 2010, usa esse mesmo título para a sua película *Arbeiter verlassen die Fabrik*. O filme mostra que na história do cinema foram filmados mais presídios que fábricas, já nesse os operários se tornam visíveis quando os governos europeus passam a temê-los se, em caso de guerra, ocorra uma rebelião como a Comuna de Paris, em 1871.

Numa das cenas do filme - qualquer que seja a época em que ele se passe -, Farocki mostra os operários como eles são: operários. Eles estão apressados como se já tivessem perdido tempo demasiado e querendo recuperá-lo antes do final do dia. Nesta cena se observa o momento inaugural de qualquer ficção: quando termina o trabalhador e começa o indivíduo. Somente o indivíduo - por ser ele mesmo, independentemente do que faça para ganhar a vida - pode transmitir algo extraordinário. Mas, ao filmar em primeiro plano piquetes de desempregados, em 1933, por trás das grades do lado de fora da fábrica, como se fossem prisioneiros de campos de concentração, a câmera mostra pessoas que sem trabalho são tampouco indivíduos. O cinema de Farocki se remete ao trabalho como algo que não pode ser representado salvo como o momento de partida da ficção, mas apresenta como contraditório não a falta de trabalho, mas, sim, o delito. Em termos ficcionais, o delinquente - do pivete ao gangster -, diferentemente do desempregado, se mantém como um indivíduo. Ou seja, o delinquente também tem o tempo regulado, como o operário e o burguês.

Mas o passado da imagem eletrônica - a imagem cinematográfica - somente se faz legível a partir do presente. Em *Imagens da prisão* (Farocki, 2000), imagens de filmes como *Um condenado à morte escapou* (Bresson, 1956) ou *Uma canção de amor* (Genet, 1950), aparecem montadas junto a imagens capturadas por câmeras de vigilância de um presídio de alta segurança na Califórnia. Percebe-se aqui a semelhança *found-footage* das imagens cinematográficas e não cinematográficas. Mas somente as imagens cinematográficas, por terem sido filmadas por um espectador que se identificava com a câmera, são enigmáticas, exigindo uma interpretação. As imagens não cinematográficas são óbvias, não exigindo interpretação sobre o objetivo do que é filmado. Ou se o que foi filmado continuou em movimento.

