

E n t r e

v i s t a



“A máquina sempre quer algo de você”

Entrevista com Harun Farocki

EDNEI DE GENARO

Doutorando em Comunicação na Universidade Federal Fluminense

HERMANO CALLOU

Mestre em Comunicação na Universidade Federal do Rio de Janeiro

A entrevista a seguir aconteceu em 21 de janeiro de 2014, no apartamento de Harun Farocki em Friedrichshain, em Berlim. Farocki respondeu gentilmente a nossa lista de perguntas, produzida em razão de nossas pesquisas acadêmicas (doutorado e mestrado) sobre a obra do artista. A entrevista durou cerca de quarenta e cinco minutos, nos quais Farocki nos surpreendeu com a naturalidade, a simplicidade e o bom humor com que nos respondia. Com o seu falecimento, o cineasta não pode ver o resultado da entrevista, como havíamos combinado, nem responder as nossas perguntas adicionais.

Nós tínhamos decidido explorar um pouco a sensibilidade e a experiência de Farocki no que diz respeito ao papel do aparato técnico e às estratégias políticas e estéticas relevantes em sua obra. Como retorno, obtivemos um discurso sobre a materialidade presente na relação entre humano e não-humano na produção cinematográfica, que destaca o valor que o artista atribui às imagens em si mesmas.

O cineasta sempre procurou se afastar das tentativas naturais de demarcação de seus trabalhos por críticos e teóricos. Dada a multiplicidade de suas ocupações e posições (crítico, cineasta, professor, artista visual, montador, pensador), Farocki sempre procurou desviar-se de qualquer palavra-chave que poderia fechar sua obra em um sentido dado. Farocki filme-ensaísta? Crítico das imagens? Arqueólogo? Em cada oportunidade, ele preferiu manter o pensamento indeterminado ou, como ele diz na entrevista, a “cabeça aberta”.

Ednei de Genaro e Hermano Callou (E.G. H.C.): Atualmente, é muito comum descrever o seu trabalho como uma espécie de arqueologia. O que você acha disso?

Harun Farocki (H.F.): Eu acho a palavra “arqueologia” um pouco dramática. Se você for para esses arquivos totalmente esquecidos, ligar e testar todos os materiais, ainda assim a palavra “arqueologia” é um pouco exagerada. Para mim, arqueologia significa quando nós encontramos culturas – como na Grécia – das quais nós não temos nenhum conhecimento, apenas alguns elementos testemunhando sua existência. Isso para mim é arqueologia. Não acho que um tipo de história do cinema tende a ser já arqueologia, especialmente agora com quase todos os arquivos em sites como o *youtube*, acessíveis on-line. Então, acho a palavra dramática. Continue, por favor.

E.G. H.C.: A gente gostaria de te perguntar, ainda assim, sobre a relação entre a montagem e o teu trabalho com os arquivos. Qual “arqueologia” se torna possível através da prática da montagem?

H.F.: Há quinze ou vinte anos na Holanda, era inteligente dizer que os arquivos não significavam apenas alguma coisa que deveria ser guardada, mas também alguma coisa que precisava ser trabalhada – alguém tem que lidar com os arquivos. E existiam cineastas que faziam filmes com *old footage*. Eu acho isso uma ideia muito interessante, fazer uso do patrimônio dos arquivos. E é isso o que eu tenho tentado fazer. Se você olhar as imagens guardadas há cinquenta ou cem anos, talvez possa achar agora leituras diferentes do que as pretendidas então, quando o olhar frio do aparato estava somente gravando alguma outra coisa. Você sabe o texto de Rancière¹ sobre o filme de Chris Marker² no qual se vê o Czar e o policial e tal? Então, a câmera quer apenas gravar e ela não distingue as intenções do cineasta e o que não é intenção do cineasta. Isso é de algum modo uma grande vantagem porque há um suplemento documental nessas imagens “frias”. A montagem, em sentido amplo, pode tornar esses significados acessíveis.

E.G. H.C.: Gostaríamos de perguntar agora sobre a sua concepção da máquina, do aparato técnico. Você sabe, a ideia do olhar da câmera como um olhar da máquina foi uma ideia muito forte no começo do cinema, com Vertov e outros. Nós acreditamos que você é de algum modo fiel a tal ideia, de que o olhar da câmera não é redutível ao olhar humano, que é como um olhar não-humano. Então, como você leva em consideração tal ideia em seu trabalho?

H.F.: Eu acho que um aspecto da questão, que eu acabei de comentar, é que uma máquina grava qualquer coisa – qualquer coisa que esteja dentro do *frame*. E não somente alguma coisa que você pretendeu destacar. Anos depois, você pode ler um significado diferente, que não foi intencional. Isso também pode acontecer na pintura: as pessoas que pedem para esses pintores famosos pintarem sua filha favorita ou noiva ou amante. Eles podem alcançar também diferentes significados em relação àqueles que eles intencionaram. Se você pensa no que as pessoas chamam de câmera subjetiva... hoje em dia, em *videogames*, você também tem uma câmera atrás da pessoa, do atirador, você anda pela rua e pelo cenário e vê que estranha construção de um ponto de vista

1. Farocki se refere ao ensaio de Jacques Rancière “Documentary Fiction: Marker and the Fiction of Memory”, incluído em *Film Fables*, 2006 [traduzido para o português como “A ficção documentária: Marker e a ficção da memória” in: *A fábula cinematográfica*. Trad. Christian Pierre Kasper. Campinas: Papyrus, 2013].

2. Farocki se refere ao filme *Elegia a Alexandre (Le tombeau d’Alexandre)*, Chris Marker, 1993)

subjetivo é essa. Ela deveria ser um ponto de vista subjetivo, ela deveria ser uma perspectiva, mas ela não é, é claro, o mesmo que um olhar humano, porque, claro, nós não somos máquinas – nós estamos olhando fragmentos e os estamos comparando. Estamos fazendo um milhão de operações mentais quando olhamos para uma imagem. O que a gente vê não são apenas cores, pontos e luz, nossa percepção é bem mais complexa. A literatura tenta nos descrever (tal percepção), por exemplo, no fluxo de consciência de James Joyce.

E.G. H.C.: Hoje em dia a questão da delegação das ações humanas para a máquina é cada vez mais real. Desde os anos 1980, pelo menos, nós podemos ver você fazendo apontamentos abundantes sobre isso nos seus filmes. Como você pode explicar a questão hoje?

H.F.: A questão é: o que a palavra “delegação” significa? Deixar a máquina trabalhar para nós não significa delegar o trabalho para a máquina. Provavelmente delegação é um processo complexo. Para mim, o termo “delegação” não significa muita coisa. Você pode tentar delegar algo, mas não consegue realmente, porque depois a máquina sempre quer algo de você. No nível mais simples, o que pensamos primeiramente foi que quando tivéssemos o computador nós não teríamos que trabalhar mais. Hoje com o grande interesse que a indústria tem em produzir *software*, passamos dez horas por dia na frente do computador. Hoje temos mais trabalho do que antes. Nesse sentido, eu acho que “delegação” é uma palavra complicada. No meu filme *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, de 1988, eu lidei com esse aspecto parcialmente. Por um lado, mostrei o início da gravação automática e técnica da história pela fotografia. Hoje, é claro, há vários outros meios, mas naqueles dias, era a fotografia aérea. Na época da guerra, já havia máquinas registrando informações históricas, mas por outro lado temos no filme essas pessoas “fora de moda” em uma espécie de odisseia: dois homens de Auschwitz, que tinham testemunhado o que se passava, escaparam para contar ao mundo o que viram. Trata-se do antigo método historiográfico, que é de certa forma a base de nossa ideia de história.

E.G. H.C.: Sobre a questão do trabalho com arquivos digitais, nós podemos lembrar que você trabalhou em um projeto com o arqueólogo da mídia alemão Wolfgang Ernest. Você poderia nos

contar qual foi o objetivo?

H.F.: Mais de doze anos atrás, houve um congresso em Berlim, no qual nós pedimos às pessoas para comentarem as seguintes questões: como imagens podem comentar imagens? Como podemos localizar imagens em arquivos sem o uso da linguagem? Até hoje, se você tem um arquivo, você tem que ter pequenas notas avisando “isto aqui é de Colônia”, “isto aqui é de 1919” ou o que seja. Ter um outro meio de consulta significaria ter um *software* que perguntasse: quais imagens são sobre fábricas? Nós temos esta imagem de uma fábrica, que outras fábricas podemos encontrar? Nós temos hoje *software* para isso, no Google e tal, mas ainda não funciona como se gostaria. Ele não te ajuda realmente como uma ferramenta. Pode te ajudar a encontrar rostos, como na polícia, mas ainda não funciona de modo a criar uma ordem própria. Foi sobre isso a conferência.

E.G. H.C.: Temos também uma questão sobre a mesa de montagem. Você parece dar muita importância aos diferentes tipos de mesa de edição. Você mesmo já falou que o seu trabalho com o vídeo mudou a sua maneira de trabalhar com imagens, na medida em que (na mesa de edição de vídeo) há dois monitores. Como você reflete sobre as mudanças na mesa de montagem e nos programas de edição? Como essas mudanças influenciam a maneira de você fazer filmes?

H.F.: Em linhas gerais, eu acho que o desenvolvimento tecnológico é bom, a qualidade do som e da imagem melhorou. Eu não penso muito no aspecto negativo. Já na época em que eu trabalhava com filme, era minha ambição não distinguir entre produção e pós-produção. Eu começava editando logo no primeiro dia. Isso tem se tornado cada vez mais fácil com a edição no computador. Voltando da viagem das filmagens em Frankfurt, no trem, eu já posso ir editando, fazendo alguns testes. Para mim isso tem deixado tudo mais concreto, mais sobre a qualidade real da imagem, não sobre as minhas intenções, porque você já tem alguma coisa e você pode começar a pensar o que vai se encaixar com ela, qual vai ser a próxima imagem. Você pode comparar imagens de fato, comentar imagens com outras imagens, que é uma coisa que eu amo fazer.

E.G. H.C.: Você pode falar mais sobre essa ideia de não diferenciar produção e pós-produção? Desde quando você começou a tentar

fazer isso?

H.F.: A partir principalmente dos anos 1980, em *Imagens do mundo e inscrição da guerra* (1988) e em *Como se vê* (1986). O que eu procurava superar era esse modelo tolo de que primeiro você tem um roteiro e depois você tem que traduzi-lo para o filme concreto. Isto, é claro, não é algo novo, muitos cineastas também puderam improvisar. Godard também improvisa um pouco, Cassavetes também. O que está em questão é improvisar um pouco mais. Se você, tecnicamente, diz: eu começo filmando, eu edito um pouco e daí surge a nova ideia para a próxima filmagem. Esse processo é muito comum quando você está pintando ou escrevendo um livro, onde você não tem primeiro um conceito e depois tem que executá-lo. Você vai passo a passo.

E.G. H.C.: Nos seus trabalhos encontramos referências às vanguardas estéticas. Críticos afirmam que sua forma de montagem se aproxima da teoria do distanciamento de Brecht e da *pop art*, por exemplo, mas mantém distância do método de *détournement* de Debord. O que você acha disso?

H.F.: Em certo sentido, eu me aproprio de certos elementos *pop* estranhos também em meus filmes, de livros escolares e de diferentes fontes. Em certo sentido eu trabalhei com *détournement*, mas não de maneira tão forte. Mas eu também tenho às vezes a tendência de me apropriar de materiais de fontes distintas. Em meus filmes sobre tecnologia militar, eu cito por exemplo propagandas em vídeo da indústria armamentista – não é totalmente diferente.

E.G. H.C.: O gesto humano parece ser algo muito importante no seu trabalho. Em *A expressão das mãos*, você tenta pensar como o cinema procura criar uma gramática dos gestos. Você está interessado também, por exemplo, nos gestos do trabalho, nos seus documentários observacionais. O que você diria que está procurando quando analisa o gesto?

H.F.: Muitas coisas. Na sintaxe cinematográfica, é muito presente a visão do rosto. Por que o rosto? Isto é de certa forma esquisito – digamos assim, *bourgeois*. Um empreendimento burguês. Se eu tirar meus óculos, eu reconheço as pessoas que eu conheço pelo jeito que elas andam. De alguma forma, é muito mais típico o modo como alguém se move, como alguém se comporta. Esses

aspectos são interessantes. A cinematografia também os inclui, ela também inclui os outros gestos, mas nós acabamos tendo todas essas expressões faciais. A câmera normalmente não está realmente focada em outros aspectos dos movimentos corporais. *O Lobo de Wall Street* (Martin Scorsese, 2013) é sobretudo sobre rostos, rostos, rostos.

E.G. H.C.: Em filmes como *Doutrinação* (1987), *Os criadores do império das compras* (2001) ou, recentemente, *Um novo produto* (2012), você leva em conta uma estratégia de observação de gestos e discursos no locus sensível dos capitalismo e biopoderes. Você já falou uma vez da sua surpresa diante da facilidade de pôr uma câmera nesses ambientes. Você poderia elaborar isso?

H.F.: Eu disse que não foi difícil conseguir uma permissão para filmar porque eles não tinham nada a esconder. Eles não têm esse inacreditável conhecimento científico que eles sempre fingem ter. As regras da indústria de shoppings exigem apenas duas mãos ou alguma coisa assim para serem contadas. Não é grande coisa. Por isso eles constroem esse grande *decorum*, fingindo que fazem algo científico. Nesse sentido, eles não têm nada a esconder, porque eles não sabem muita coisa. Eu pesquisei bastante e sempre pensei que seria muito difícil filmá-los, que eles teriam segredos. Na verdade, eles não têm segredo nenhum – esse é o verdadeiro segredo que eles tentam guardar!

E.G. H.C.: Em uma entrevista você disse que os seus filmes dos anos 1970 e 1980 estão de certa forma politicamente obsoletos. Nós gostaríamos de saber o que você queria dizer com isso e o que você acha que ainda está vivo em filmes como *Entre duas guerras* (1978).

H.F.: Eu só queria dizer que, ideologicamente, contar a história da República da Alemanha do ponto de vista tecnológico sintomaticamente é interessante, mas, claro, se você está interessado em história, você sabe que ela não é redutível ao determinismo tecnológico, às forças produtivas, como eu procurei fazer. Todas as especificidades que formam a história deste século estão de alguma forma desaparecidas. Nesse sentido, eu acho obsoleto, porque isso revela um estranho dogmatismo, que não tem mais nenhum valor significativo – felizmente. Existe um autor alemão que escreveu bons livros sobre os movimentos políticos

dos anos 1960 e 1970 que disse que, nos anos 1970, de tudo que os cinco ou dez mil jovens mais inteligentes na Alemanha escreviam e falavam dia e noite, nem uma palavra sequer tem valor nos dias de hoje. Eu concordo mais ou menos com isso.

E.G. H.C.: Nos últimos anos, desde que começou a trabalhar com instalações, você parece assumir uma outra abordagem em relação ao comentário discursivo. Você está, digamos assim, mais lacônico, não parece mais tão interessado em voz em *off*. Você parece esperar ainda mais das imagens em si mesmas. Gostaríamos de saber o que isso mudou na sua reflexão sobre imagem e política.

H.F.: Vocês estão certos, mas há algumas exceções. Em 2003, *Reconhecer e perseguir* teve muitos comentários. Mas em geral, está certo. A série *Jogos sérios* (2004) é mais ou menos baseada em um pequeno paradoxo: você tem as mesmas imagens para se preparar para a guerra e para curar o trauma da guerra. De alguma forma, é uma ideia muito simples. Eu gosto então de colocar mais comentário estrutural do que o comentário falado. A simplicidade sem simplificação é um objetivo importante. Em galerias e museus, onde eu tenho mostrado esses trabalhos, as coisas tendem a ser mais curtas. Eu também encontro vantagens nisso, porque em espaços de arte as coisas podem ser mostradas em paralelo. Eu acho vantajoso exibir em paralelo, com capítulo 1, 2, 3, etc. Eles estão todos separados e ao mesmo tempo são um tipo de estrutura. Você tem capítulos verdadeiramente autônomos, mas que têm uma inter-relação, que se relacionam uns com os outros, e você não precisa mediá-los como em um filme convencional.

E.G. H.C.: Você acredita que o ambiente da instalação contribui para uma mudança no estilo do comentário?

H.F.: Ele contribui sim, como um tipo de montagem espacial. É uma abordagem diferente.

E.G. H.C.: Ainda sobre o tema do espaço das artes e da instalação: Raymond Bellour, em *La Querelle des Dispositifs* (2012), escreveu que o momento de crise da sala escura, do cinema tradicional, representa uma abertura para novos modos e questões, especialmente em diálogos com vários campos da

arte contemporânea. Nesse livro, entre outros autores, Bellour analisa você como um exemplo. Como você vê esse processo contemporâneo de mudança?

H.F.: Bellour também falou que o estado do cinema e da televisão hoje em dia está terrível e que, por isso, ainda há muitos bons filmes sendo feitos pelo mundo. Uma crise pode ser também libertadora. Uma crise pode significar que uma nova forma de cinematografia ou uma nova forma de percepção pode aparecer. Um pouco como nossas formas de comunicação, que estão ficando mais complexas. Nesse sentido, há uma crise, sem dúvida, mas a crise pode ser algo positivo.

E.G. H.C.: Queremos saber como a ideia de um filme ou uma instalação se inicia. Você começa já com tudo na cabeça? Você já falou aqui que procura não planejar muito, procura fazer o trabalho de pós-produção durante a produção – há muito espaço para surpresa então. Em *Interface* (1995), você fala que não consegue mais escrever sem que tenha duas imagens na sua frente! Gostaríamos de saber como a relação entre produção e pós-produção, palavras e imagens, se põe em jogo durante seu processo criativo.

H.F.: Na maior parte das vezes, quando você trabalha com dinheiro da televisão, você tem que se inscrever e ter um projeto. Nessa situação, claro, eu preciso inventar alguma coisa, digamos cinco ou dez páginas. Em alguns casos eu não tenho a menor ideia da forma que o filme vai tomar – eu finjo saber! – mas tento manter a cabeça aberta. Eu quero manter o horizonte aberto. Como eu consigo meus meios de sobrevivência agora de galerias e museus, eu não posso dizer “eu preciso disso” ou o que quer que seja, mas eu tenho que esperar por oportunidades, como alguma exposição que me ofereça algum dinheiro para realizar alguma ideia. Eu aprendi a manter pensamentos na minha cabeça sem que eu saiba realmente onde eles vão dar! Assim que vejo uma oferta de dinheiro, eu começo a tentar ajustá-los. Algumas vezes funciona, algumas vezes não funciona tão bem. Algumas vezes é previsível, algumas vezes não. É muito difícil, mas eu acho muito bom não ter esse impulso idealista, “este é meu projeto, como posso conseguir o financiamento?”, mas achar os recursos e alguma ideia que se adeque a eles. Isso é uma coisa que muitas pessoas fizeram na sua vida, como os pintores que tinham que

esperar por um trabalho. Nesse sentido, não é muito importante se eu escrevo na frente de duas imagens, na mesa ou o que seja. Só é importante que a forma que o filme tome esteja baseada nas imagens que você realmente tem e em seu próprio julgamento.

E.G. H.C.: Podemos nos referir a sua posição intelectual como um “pensador de mídias” e descrever seu trabalho como uma “forma de pensamento” ou uma “forma que pensa”. O que você acha disso? Especificamente, estamos interessados nas relações entre montagem e pensamento. Que tipo de pensamento você está procurando na montagem ou na mídia do filme?

H.F.: Com toda modéstia, eu tento achar meios nos quais não apenas as palavras criem as ideias ou o discurso cinematográfico, mas que de algum modo a *forma* – a montagem – do filme contribua para tal. Desta maneira, pode soar um pouco poético ter “imagens que pensam” ou “filmes que pensam” etc, mas esta é de fato uma das minhas ambições: achar alguma autonomia da forma cinematográfica, pela qual você não apenas repita coisas que já existem no papel e as traduza para a forma do filme. Eu tento achar alguma autonomia para a forma do cinema – este é de fato um dos meus objetivos.

E.G. H.C.: Pensamos que no seu trabalho tanto o gesto iconoclástico quanto o gesto iconofílico estão suspensos. Você parece achar uma espécie de terceiro caminho. Gostaríamos de perguntar sobre a sua posição diante das “imagens do mundo”. Como você se comporta diante delas? Como a elaboração de uma forma de montagem ajudaria a pensá-las?

H.F.: Eu sou muito, muito idiossincrático em relação a palavras. Eu sou às vezes fóbico das palavras – eu odeio algumas expressões, não exatamente por causa de uma má construção, mas porque o seu sentido está conectado a uma cadeia ruim de significados. Acontece algo muito próximo com as imagens. Eu acho alguma coisa, eu revelo alguma coisa, que poderia realmente ajudar o filme, constituir um bom argumento e tal, e eu não consigo usar, porque há essa falta de intensidade – eu não consigo descrever exatamente o que é. Eu tento manter um certo aspecto intuitivo: eu apenas assisto às imagens e elas devem se revelar fortes o suficiente, senão elas precisam deixar o filme. É de certa forma como na vida: existem as pessoas que você acaba conhecendo que

você não decide, mas apenas descobre depois, se vocês vão se ver frequentemente, se vão se tornar amigos, se vão compartilhar a vida juntos de certa forma ou se elas vão simplesmente deixar seu horizonte. Eu lido com as imagens também dessa maneira. Elas não precisam ser belas, nem precisam ser únicas e tal, às vezes elas podem ser quase vulgares, mas elas precisam ter certa tensão, aspectos interessantes, algum sentido contraditório. Isso é o que é importante.

E.G. H.C.: Você acha que a ideia de *soft montage* veio com o intuito de construir tal abordagem?

H.F.: De certa forma, essa ideia de não apenas falar “A ou B”, mas “A e B” também. Como Deleuze falou a respeito de Godard, as imagens não estão se excluindo umas às outras, mas estão construindo uma relação entre elas. Isso é, de fato, uma abordagem diferente em relação às imagens, que vai mais além do iconoclasmo. Por um lado você tem a *soft montage*, porque há a conjugação de imagens separadas, por outro lado, você tem a inter-relação de um primeiro e um segundo filme no espaço expositivo, o que não é exatamente uma *soft montage*. É mais como uma batalha ou alguma coisa assim. É um pouco cacofônico – eu não sei se há uma expressão equivalente para imagens, como caco-imagens, eu não sei. Nesse sentido, a montagem pode ser pesada em certas partes da obra.