

Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 26, jan-jun/2020

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

Fogo inextinguível: mostrar a mercadoria

Diego Viana

Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo (SP)

RESUMO

Fogo inextinguível: mostrar a mercadoria

Fogo inextinguível (Harun Farocki, 1969) faz a denúncia do modo de produção do Napalm-b, empregado no bombardeio do Vietnã, e contém uma reflexão sobre a produção do visível. Este artigo visa demonstrar como as duas questões estão estreitamente vinculadas, através de noções como o gesto proletarizado e o fetichismo da mercadoria. Para tanto, recorre às origens da economia política e às influências brechtianas de Farocki. O artigo acompanha o curta-metragem cena a cena, mostrando como Farocki constrói, para além de seu cinema político e do ensaio sobre a natureza do trabalho industrial moderno, uma discussão com a economia política, pelo qual o cinema se revela capaz de explicitar relações sociais que, em seu próprio processo de desdobramento, permanecem veladas. Vê-se assim que os temas e as abordagens que marcam a obra posterior de Farocki já se encontram presentes nesse curta-metragem de juventude.

Palavras-chave

Harun Farocki; cinema; imagem; fábrica; mercadoria

ABSTRACT

Inextinguishable Fire: Showing the Commodity

Inextinguishable Fire (Harun Farocki, 1969) denounces the mode of production of napalm-b, used in the bombing of Vietnam, while reflecting on the production of the visible as well. This paper seeks to demonstrate the close link between these two questions, with the aid of notions such as the gesture rendered proletarian and commodity fetishism. To do so, the argument calls upon the sources of political economy, as well as Farocki's Brechtian influences. The paper follows the short film scene by scene, showing how Farocki constructs, beyond his political cinema and the essay about the nature of modern industrial work, a debate with political economy, through which cinema reveals itself as capable of rendering explicit the social relations that, in their own process of unfolding, remain veiled. Thus one sees that the themes and approaches that characterize Farocki's later work are already present in this youth short film.

Keywords

Harun Farocki; cinema; image; factory; commodity

VIANA, Diego. “Fogo inextinguível: mostrar a mercadoria”. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 14, n° 26 (jan-jun/2020), p. 273-301.

Aprovado: 19.04.2020. Publicado: 04.07.2020.

© 2020 Diego Viana. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 19.04.2020. Published: 04.07.2020.

© 2020 Diego Viana. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Der Reichtum der Gesellschaften, in welchen kapitalistische Produktionsweise herrscht, erscheint als eine "ungeheure Warensammlung", die einzelne Ware als seine Elementarform.

Karl Marx, *Das Kapital*

1. Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles.

Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation.

2. [...] La spécialisation des images du monde se retrouve, accomplie, dans le monde de l'image autonomisé, où le mensonger s'est menti à lui-même.

[...].

Guy Debord, *La Société du spectacle*

I. Um díptico

A partir de *Fogo inextinguível* (*Nicht löschesbares Feuer*, 1969), curta-metragem de juventude realizado por Harun Farocki, este artigo trata da sobreposição de dois temas cuja tensão recíproca atravessa 250 anos de reflexões, dialogando com a economia política. O primeiro tema é o do trabalho enquanto experiência formadora, ação e gesto criativos, pelos quais se opera uma relação, ao mesmo tempo estável e dinâmica, entre os corpos e a matéria com seus potenciais; o segundo é o da racionalidade que absorve essa relação, ressignificando o gesto, controlando o corpo, revertendo o sentido da ação enquanto trabalho; uma racionalidade proletarizante, mas, como racionalidade, tendendo ao universal. Sinalizar esse vínculo é indispensável para situar na experiência da Modernidade o problema do gesto, da ação feita trabalho e da proletarização.

Em *Fogo inextinguível*, o vínculo é apresentado de forma oblíqua, mas visível. Oblíqua porque a divisão rigorosa entre introdução e enredo dificulta a identificação do ponto em que se situa o próprio filme, nessa arquitetura e em sua explicitação. Obras posteriores de Farocki, como *Arbeiter verlassen die Fabrik* (1995), *Videogramme einer Revolution* (1991) e *Wie man sieht* (1986), foram mais longe nessa explicitação, segundo a intenção do autor de "tornar visíveis" as imagens que compõem o mundo da experiência contemporânea mediada.¹ Ainda assim, tomado como díptico, o filme contém uma exposição fecunda da problemática de Farocki, tendo sido realizado em um momento de mudança de

foco na produção estético-política. Esse momento, imediatamente posterior aos eventos de 1968, consolida o viés afetivo e somático da crítica do mundo implicado pelo modo de produção capitalista. Já nesta obra de juventude, Farocki explora o papel da produção de imagens na formação das subjetividades proletarizadas².

Como será regra ao longo da carreira do cineasta, esta obra de juventude traz impressa a reflexão sobre a potência do discurso, o caráter estético da obra engajada, o estatuto do trabalho como atividade formativa, o gesto proletarizado, as atividades desviantes que podem ser experiências emancipatórias. Esses elementos são apresentados em conexão com os imperativos da racionalidade que orienta o sentido de todos eles, e no seio do qual a emancipação se torna possibilidade concreta, ainda que condicionada. Situado no campo de tensão entre a estrutura formal e o gesto singular, o filme exprime o caráter aporético da mobilização emancipatória, quando for incapaz de romper a barreira dessa racionalidade.

Do ponto de vista da experiência, dá-se uma cisão relevante entre as duas partes do filme, tornando-o um díptico. O discurso de Farocki como narrador épico (introdução) é interpretado de hábito como exposição dos limites da obra cinematográfica no campo da explicitação de uma experiência, particularmente a do horror. A segunda parte, narrativa e atuada, que se passa dentro da fábrica de Napalm-B, seria, sob essa ótica, o manifesto político em estado puro. Entretanto, é precisamente nesse campo de reflexão que se pode identificar a continuidade do tratamento do tema, ainda que sob ângulos diversos e obliquamente. Na introdução, o tema da experiência aparece como experiência individual, isto é, *somática*.³ Primeiro, como vivência relatada em primeira pessoa, por um jovem vietnamita perante o tribunal de crimes de guerra no Vietnã, em Estocolmo⁴, na voz sem entonação de Farocki. Em seguida, como problema para a equipe de realização. Na segunda parte, também se desenvolve uma questão ligada ao problema da experiência, mas em perspectiva coletiva e

histórica: quais são as condicionantes da experiência individual, que forma ela assume, como se transmite e reproduz. No díptico, intercalam-se a sujeição da experiência singular e o devir da experiência histórica, expondo em filigrana a arquitetura de uma racionalidade da produtividade e a subsunção do gesto.

II. Explicitação e redenção

Farocki lê o relato da experiência alheia, que explicita a denúncia política e histórica, mas apresentada em forma de relatório e lida de maneira correspondente. Em seguida, ele expõe a questão: “como podemos mostrar o napalm em ação e as feridas do napalm”? Essas perguntas contêm os principais componentes da questão que conduzirá o filme. O napalm está *posto em ação [in Einsatz]* como instrumento técnico e bélico, ao qual se contrapõe o objeto técnico, estético e político, que é o filme. Podem-se produzir imagens da ação do Napalm, mas não *mostrá-la [zeigen]*. O mesmo vale para as feridas que causa: pode-se exibir fotografias das vítimas, mas não *mostrar* o horror. O corpo, diz Farocki, se recusa à participação naquele horror, tem a sensação de que seus sentimentos foram feridos [*werden wir ihre Gefühle verletzen*] e, por isso, experimenta as imagens como gesto igualmente violento: como se o napalm estivesse sendo experimentado no espectador.

No gesto em que Farocki apaga o cigarro no próprio braço, persiste a ambiguidade: é uma resolução do impasse? É tentador ver aí uma solução, mas é impossível fazê-lo sem cinismo: o cigarro não aniquila quem é queimado; com essa intenção, Farocki cairia na mesma vontade de redenção através da estética cuja denúncia ele acaba de exprimir. Assim, ele afirma que se trata de “uma fraca representação de como o Napalm age”. A metonímia pode redimir o artista? A marcação do contraste entre as temperaturas de queima do cigarro e do Napalm seria outra candidata a redenção metonímica? O discurso introdutório marca a assimetria entre a experiência do horror e o gesto do artista. Farocki reconhece que fala a um público burguês cuja sensibilidade para o simbólico é

particular. Um público absorto no espetáculo, formado por narrativas e imagens fomentadas pela rede técnica da comunicação de massa. A exemplo de contemporâneos seus como Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub e Alexander Kluge, Farocki busca suscitar consciência, não produzir empatia.⁵ E afirma: “se o espectador não quer ter nada a ver com as consequências do uso do Napalm, então temos de investigar o que tem a ver com as causas do uso do Napalm”. O cineasta está diante de um problema em que se chocam sentido e sensação, por intermédio da criação artística e do dispositivo técnico.

Após os desastres do século XX, ainda se pode pensar uma criação que não aliene, pelo mero fato de, como propõe o Walter Benjamin de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, pôr o trabalhador diante da própria experiência? Essa produção não seria, antes, o fruto da racionalidade que subsumiu o trabalho e aniquilou a perspectiva de referir-se a ele como atividade formativa? O vocabulário do cineasta e o do trabalhador não estão contaminados pela racionalidade de que pretendem emancipar-se? Não seria aporética a tentativa de empregá-lo para escapar à alienação? Não se confundem integralmente as noções de fazer e produzir; usar e consumir; agir e trabalhar?⁶ Diante do impasse, Farocki põe no centro da preocupação o retorno do público, em um tempo histórico de reação popular a imagens, recebidas pela televisão, da guerra que se travava no Vietnã.⁷ Ele também explicita o desdobramento de seu trabalho como, de um lado, técnico e, de outro, libelo, mediado pelo fato de ser uma obra estética, na medida mesmo em que seja política.

O escopo se amplia quando Farocki põe em questão as atitudes do espectador perante as imagens do Napalm: o sentido de fechar o olho [*die Augen verschließen*], recusar a experiência, evolui: primeiro as imagens, depois a lembrança [*die Erinnerungen daran*], em seguida os fatos [*die Tatsachen*] e o contexto [*die Zusammenhängend*]. É a progressão do apagamento da consciência, não de sua emergência: a imagem se autonomiza, inserida que está na teia de referências do

filme. O núcleo está na relação do público às imagens da guerra tal como chegam, por meio tecno-econômico. A reflexão em camadas dá o tom: o imediato, sensível, percebido, o fixado como concepção [*erinnert*], a ordem factual, em que uma narrativa se fixa; e o contexto, envolvendo a racionalidade implícita que deve ser recuperada para que a questão do Napalm tenha um tratamento satisfatório. O narrador épico Harun Farocki exprime, com discurso neutro, o impasse de quem se dispõe a partir, na obra estética e política, de uma experiência singular. O Napalm-B é literalmente fogo inextinguível; Farocki elenca as alternativas que lhe ocorrem para estampá-lo no filme (material sensível) e no discurso. Todas lhe parecem ser não fixação, mas extinção do fogo inextinguível: não é possível tomar aquele produto apenas em termos de suas propriedades físicas ou bélicas; é preciso recuperá-lo em determinações que ultrapassam sua ação e se desdobram no interior da racionalidade que lhe confere efetividade.

Farocki apresenta como *objeto* para a produção cinematográfica a experiência do horror, mediada na forma de narrativa judicial, tomada como argumento para o gesto do *trabalho* cinematográfico, entendido como ação formativa. A mediação consiste em *informar* o problema, com o dispositivo técnico (roteirização, enquadramento, iluminação, montagem). O emprego do dispositivo visa a analisar e denunciar a ação do elemento técnico, ele mesmo em ação no que será o foco do curta-metragem: um sistema cuja racionalidade técnica, econômica, social, é o determinante da experiência singular. O cineasta enuncia que só é possível tratar desse objeto de maneira eficaz, do ponto-de-vista da consciência, buscando seu espaço de emergência: a fábrica. Prossegue a investigação em camadas: em paralelo, a questão do sistema em que o Napalm-B se efetiva e a do sistema em que o filme se realiza. Também se exprime a ambivalência da atividade do cineasta: se um dispositivo técnico será acionado para investigar a racionalidade do acionamento de um dispositivo técnico, que garantia tem o cineasta de que ele não age sob a mesma racionalidade?

III. A caixa de ferramentas

A montagem da segunda parte, em que a fábrica da Dow é reproduzida como cenário, com atores falando sem entonação, esvazia de afetos evidentes a exposição da gestação tecnoeconômico-política do horror. A progressão da experiência adquire um caráter dialético. Primeiro, a progressão que vincula o vivido e o percebido ao gesto. Em paralelo, da proletarização do gesto à do saber, do pensamento capaz de abarcar uma totalidade, constitui o regime completo de proletarização. A segunda parte é dividida em duas subseções marcadas com tarjas nas portas, sugerindo repartições da empresa ao repartir o argumento do filme: primeiro, a expressão irônica “humanismo colado” [*Der angeklebte Humanismus*]. Adiante, “divisão do trabalho intensificada” [*Verschärfte Arbeitsteilung*], ressaltando o vínculo entre produtividade e proletarização. O filme explora a convicção de que não há saída senão pela ruptura, implicando a tomada de consciência de cunho *essencialmente*, e não subsidiariamente, político, envolvendo gesto e ação, mas a partir do ponto inicial da proletarização. Novamente, o filme apresenta a proletarização recortada em escalas, com três personagens explícitos (o operário, o estudante, o engenheiro), mas também com personagens que apenas exhibe, como o executivo e o investidor.

Farocki marca a amplitude da exposição da racionalidade em que o horror encontra sua verdade na primeira fala de um personagem: o cientista que, do modo mais denotativo possível, diz aceitar a tarefa de pesquisar com afinco a substância *apesar* de suas convicções pessoais contrárias à guerra. “Sr. Doan, o senhor sabe que não aprovo a guerra, mas como já começamos a guerra no Vietnã, vou fazer tudo que estiver ao meu alcance para que ela acabe rapidamente” (4:40). A fala dá como voluntária a impessoalidade da participação na racionalidade e em seguida elenca a argumentação pela qual ela se torna ubíqua. Note-se que o tema hegeliano do reconhecimento, retomado no século XX sobretudo por Axel Honneth⁸, é explicitado nesta passagem do filme de Farocki, adaptada à era do capitalismo administrado fordista-

keynesiano. O engenheiro, contratado da empresa e cidadão do país em guerra (ela é algo em que “*nós*” estamos envolvidos), vê na figura do outro o reconhecimento da própria existência: um outro institucional, do qual tem consciência imperfeita. Ele se afirma contrário à manifestação singular da racionalidade, mas justifica sua ação, buscando a correção desse elemento ao qual se opõe, empregando o princípio mesmo dessa racionalidade: ele vai “dar tudo de si” para “acabar” com o problema “rapidamente”, ou seja: *com eficácia*, produtivamente. A solução vem pela via da *produtividade*.

Com efeito, os diferentes cenários estão dados antecipadamente pela ordem do governo. O fluxo contínuo de meios (financeiros, materiais e humanos) é afirmado pelo executivo. A engrenagem pode funcionar com o gesto formativo dos corpos sem ativar aquilo que uma linguagem hegeliana denominaria a autopoisição da consciência-de-si, isto é, dos humanos que agem e, agindo, constituem-se no mundo. Na descrição do Departamento de Estado, consta o desejo de aperfeiçoamento: o Napalm pode ser lavado com razoável facilidade e causa apenas queimaduras de segundo grau. Os ratos testados arrancam o produto uns dos outros e o índice de mortalidade é de *apenas* 50%. É preciso obter resultados mensuráveis mais eficazes. Todo o esforço do saber e do trabalho devem concentrar-se nessas medidas, a forma visível da produtividade, a forma manifesta da racionalidade. Caberá ao assalariado a posição, no mundo, de uma racionalidade que existe em potência na concepção do sistema. O que está invocado na ação da racionalidade econômica, marcial e fabril é um aspecto parcial das potências dos corpos, tornada global na medida em que a separação é radical. Os condicionantes para a realização cinematográfica e sua distribuição obedecem à mesma racionalidade, o que coloca de antemão todo realizador no ponto de convergência de um impasse.⁹ É esse impasse que o cineasta explora no curta-metragem, com sua estrutura em díptico e sua montagem que visa antes explicitar que representar.

O caráter totalizante do sistema em que a pesquisa do Napalm-B se insere é afirmado pouco depois (6:00) pelo engenheiro-responsável, ao receber a informação de uma pesquisadora sobre a disponibilidade dos produtos químicos: “Uma grande empresa química é como uma caixa de ferramentas. Pode-se montar nela o mundo inteiro”. Para outro pesquisador, ele repete a descrição da fábrica como caixa de ferramentas. O pesquisador pergunta o que quer montar e ele responde: “faço pesquisas no desenvolvimento do Napalm”. A metáfora alcança o real: se é na fábrica que se monta o mundo em que o Napalm-B age sobre os corpos, a fábrica é uma caixa de ferramentas que, operando, monta um mundo inteiro. Como sistema ordenador de gestos, corpos e saberes, a fábrica produz mundo na mesma medida em que produz mercadorias. Em cada mercadoria está inserida a totalidade do mundo em que os objetos são mercadorias, de modo que o que sai da fábrica é, a cada instante, tanto mercadoria-mundo como mundo-mercadoria: em ambos, está posto o regime da racionalidade implícita, reproduzindo-se universalmente com a reprodução singular de suas imagens. (O lado oposto da constatação, em que a produção imagética é produção de mercadoria e de mundo, será explorado por Farocki em obras posteriores.)

O presidente da companhia anuncia à secretária (10:40) que falará abertamente com ela. Ele diz que a companhia recebeu milhões de dólares para realizar pesquisas, mas os trabalhadores não têm entendimento a respeito, pois “uma grande empresa química é como uma caixa de ferramentas, e nós damos a cada trabalhador uma única ferramenta”. Para o engenheiro-chefe, a “caixa de ferramentas” representa a maravilha das possibilidades infinitas, sem reconhecer que seu desejo de criatividade está subsumido à racionalidade implícita. Para o executivo, a racionalidade é visível, mas inescapável. Ele se *reconhece* na configuração em que sua consciência e seu desejo se situam fixamente. Por um lado, o imperativo econômico, político e militar do segredo, que rege do alto o sistema da racionalidade; por outro, o gesto repetido e desvinculado do sentido, atribuído às escalas ativas, porém

inferiores, da fábrica. O gesto e o desejo do presidente, porém, também estão subsumidos a uma racionalidade invisível: ao fim da conversa com a secretária, ele lhe pede o relatório anual das atividades, preocupado em certificar-se da produtividade e da lucratividade. Ele concebe e reconhece o regime de racionalidade, mas deixa-se assimilar, isto é, anula-se nele.

IV. Experiência e embotamento

A dialética que o filme desdobra põe em cena a questão do gesto como trabalho e do trabalho como experiência. Ecoa, assim, a dialética do senhor e do servo em Hegel, como estágio de autoposição da consciência-de-si. Hegel foi quem elevou a experiência [*Erfahrung*], como devir da consciência, ao estatuto de condicionante da autoposição do Sujeito – e que, em seguida, Marx retomará como constituição do humano no mundo. O caminho da consciência ao conhecimento é um caminho de *Erfahrung*, em que o sentimento-de-si confronta-se com um mundo de desejos conflitantes. Um mundo de dominação em que o dominado reconhece o mestre, mas não é reconhecido por ele senão como dominado, como apêndice. É também um mundo em que o dominado, que trabalha para a satisfação do desejo do dominador, porta o desejo de suprimir-se enquanto dominado. Assim, é quem tem a experiência de consciência-de-si em devir, põe-se no mundo pela *Erfahrung*. O trabalho surge como negativo do consumo e da dominação, e o devir do reconhecimento deverá passar por ele. Nas palavras de Alexandre Kojève:

O homem só atinge a autonomia verdadeira, a liberdade autêntica, depois de ter passado pela sujeição, depois de haver superado a angústia da morte pelo trabalho efetuado a serviço de outrem [...]. O trabalho libertador é, pois, necessariamente [...] o trabalho forçado de um escravo que serve um senhor todo-poderoso, detentor de todo o poder real.¹⁰

A concepção surgida com Hegel permitiu, no desenvolver da própria filosofia refletindo sobre a experiência e a economia política, questionar a reversão dessa construção da

consciência-de-si e, por extensão, da emancipação, por meio de uma experiência conduzida pelo trabalho (aqui o isolamento do conceito de trabalho no interior do campo do agir e do fazer começa a construir-se progressivamente). É esse o esforço do jovem Marx em 1844, ao escrever que:

Hegel concebe a autoposição do homem como um processo, [...] como alienação e supressão dessa alienação; ele apreende a natureza do trabalho e concebe o homem objetivo [...] como resultado de seu próprio trabalho. O que possibilita o comportamento real, ativo, do homem para consigo mesmo [...] é que ele exterioriza realmente todas as suas forças genéricas [...] e isso só é possível hoje sob a forma da alienação.¹¹

Entretanto, diz Marx, “o ponto de vista de Hegel é o ponto de vista da economia política. Ele concebe o trabalho como essência do homem, a afirmação da sua natureza. Ele só enxerga o lado positivo do trabalho, não seu lado negativo. O trabalho é o devir para si do homem no interior da alienação, ou como ser alienado”.¹² Marx desenvolve sua teoria da proletarização em contraponto à concepção hegeliana. O trabalhador é alienado dos meios de produção; ele aliena-se como produtor ao tornar em mercadorias as formas resultantes do trabalho. No limite, é o capital, como racionalidade regente da reprodução, que se autonomiza por inteiro, expulsando progressivamente da consciência do gesto formador os envolvidos na produção. Essa é a mistificação de Hegel, diz Marx, ao confundir a experiência do saber com a experiência como um todo. A autonomização do capital, processo econômico e técnico, generaliza a proletarização. Para o devir da consciência-de-si, ou do homem, o trabalho torna-se experiência empobrecida e empobrecedora.

É importante comentar a relação que Marx afirma entre o trabalho em Hegel e a economia política. Aqui se encontra a ambiguidade que repercute em Farocki. Para Adam Smith, a divisão do trabalho é o marco distintivo da Modernidade. É a fonte da expansão da produtividade e da possibilidade de gerar lucros, que se tornam mais determinantes na reprodução da

sociedade do que a renda da terra. O valor, diz Smith, consiste na quantidade de trabalho que pode ser *comandado*¹³: para usar termos hegelianos, do ponto de vista social, é a submissão da ação formativa à racionalidade do desejo do dominador, e, acrescentando-se, por meio de um aparato técnico, industrial e financeiro. Mas a divisão do trabalho tem efeitos ambivalentes. Diz Smith:

[...] A compreensão da maior parte das pessoas é formada pelas suas ocupações normais. O homem que gasta toda sua vida executando algumas operações simples [...] não tem nenhuma oportunidade para exercitar sua compreensão ou para exercer seu espírito inventivo [...]. Ele perde naturalmente o hábito de fazer isso, tornando-se geralmente tão embotado e ignorante quanto o possa ser uma criatura humana. O entorpecimento de sua mente o torna não somente incapaz de saborear ou ter alguma participação em toda conversação racional, mas também de conceber algum sentimento generoso, nobre ou terno, e, conseqüentemente, de formar algum julgamento justo [...]. A uniformidade de sua vida estagnada naturalmente corrompe a coragem de seu espírito [...]. Esse tipo de vida corrompe até mesmo sua atividade corporal, tornando-o incapaz de utilizar sua força física com vigor e perseverança em alguma ocupação que não aquela para a qual foi criado. Assim, a habilidade que ele adquiriu em sua ocupação específica parece ter sido adquirida às custas de suas virtudes intelectuais, sociais e marciais.¹⁴

A primeira exaltação do sistema fabril é também a primeira explicitação da dinâmica proletarizante, do esvaziamento técnico da experiência vivida, da socialização. Hegel e Marx foram leitores de Smith e suas concepções do trabalho devem muito aos dois aspectos que o filósofo escocês descreve. O *hábito*, a repetição do gesto, a produtividade mecanizada, *inviabilizam* a consciência-de-si autônoma. A produtividade, quando o *fazer* é substituído pelo *produzir* e o *usar* pelo *consumir*, implica a automatização do gesto, que atrofia o espírito, e o confinamento da relação ativa, formadora, do

trabalho. Smith fala em *embotamento*, *entorpecimento* e *estagnação*, determinações individuais e sociais, pois determinam uma socialização proletarizada, que, portanto, perpassa o sistema social.

V. Subsunção e silêncio

Fogo inextinguível lida com a ambivalência da relação entre trabalho e alienação enquanto questiona, por um lado, a produção do filme político e, por outro, a emergência da consciência-de-si autônoma no interior da proletarização, através de desvios e ressignificações. Farocki exhibe a alienação pelo trabalho como falseamento da experiência, no processo de submissão à rede produtiva em que os significantes obedecem, todos, à mesma racionalidade, sendo, portanto, proletarização. O filme é pontuado por gestos do trabalho: a espera enquanto a máquina opera; testes de protótipos; a anotação de atividades na lousa. A montagem reforça o sentido de repetição e automatização, ao reaproveitar cenas idênticas para reforçar sentidos ou explicitar oposições de sentido.

Essa ambivalência está no coração da fábula que Walter Benjamin relata em *Experiência e pobreza* (*Erfahrung und Armut*). O pai moribundo diz aos filhos que há um tesouro escondido na vinha. Eles cavam e nada encontram, até a chegada do outono e da colheita. Escreve Benjamin: “eles entendem então que o pai quis legar o fruto de sua experiência: a verdadeira riqueza não está no ouro, mas no trabalho”.¹⁵ Benjamin dá o exemplo da oposição entre juventude e experiência. Cita as críticas à juventude que quer se expressar sem ter experiência, um saber fruto do longo processo de aprendizagem pelo trabalho. Experiência que reflete o devir da consciência-de-si, o reconhecimento posto no mundo, e que se manifesta na capacidade de dizer provérbios, contar histórias, evocar relatos, organizar o arco narrativo cujo teor de verdade decorre da própria experiência. Na Modernidade, diz Benjamin, essa experiência é “radicalmente desmentida, como a experiência estratégica pela guerra de posições, a experiência

econômica pela inflação, a experiência corporal pela fome, a experiência moral pelas manobras dos governantes”.¹⁶ Na guerra, no cotidiano econômico e na ordem política, a experiência submerge na racionalidade proletarizante e técnica, e “uma pobreza inteiramente nova recai sobre os homens com o assustador desdobramento da técnica”.¹⁷ Benjamin lista campos de ação da racionalidade proletarizante da produtividade: produção de morte em série, de formas financeiras da extração de valor, de lumpen e miséria.

Os elementos que constroem a narrativa de um desenvolvimento técnico-econômico cujo anverso é a proletarização se acumulam desde a economia política de Smith. Adquirem novas camadas à medida que se soma a questão da experiência como devir através do trabalho entendido como atividade formativa, criadora. Outro acréscimo é aquilo que Marx nomeia a subsunção do trabalho ao capital – e o capital, em Marx, é relação, não instituição. Assim, *a atividade formativa, quando proletarizada, torna-se instrumento da subsunção*, “disciplina de fábrica” nos termos de Marx. O passo seguinte é a perda da experiência, manifesta no desaparecimento da capacidade de narrar, diz Benjamin em *O narrador*. A pobreza não atinge só experiências individuais, mas coletivas também. É “barbarismo”, uma “nova concepção, positiva, do barbarismo”¹⁸, na medida em que conduz à radicalização das estratégias de criação, a partir da *tabula rasa* da experiência caída na pobreza, que Benjamin identifica em artistas como Klee e os cubistas.

Este ponto marca também o movimento que sugere a possibilidade da experiência emancipatória a partir da experiência da aniquilação via proletarização. Para marcar o alcance dessa possibilidade, Benjamin cita Bertolt Brecht¹⁹, afirmando do comunismo que seria não a justa repartição da riqueza, mas da pobreza. Essa reversão do papel da pobreza e do barbarismo, de esvaziamento da potência a esvaziamento dos condicionantes da potência, portanto liberadores de potência, oferece a chave para pôr em movimento as últimas frases de *Fogo inextinguível*, não como via aberta para projetos

emancipatórios, mas como patamar aporético onde a contradição do capital e da experiência está explícita e, com isso, é fecunda.

A encenação de Farocki denuncia a perda cotidiana de qualquer *Erfahrung* que possa ser vinculada à ação formativa que conduz o devir da consciência-de-si. Perde-se de vista a possibilidade emancipatória da organização dos trabalhadores, porque organizar-se é uma etapa da experiência. Farocki mostra o processo de atrofia do desejo e do devir socializante na hierarquia fabril na Dow. Representando a caixa de ferramentas que vomita produtivamente mercadorias-mundo e mundo-mercadorias, a montagem desnuda-se de todo efeito de valor-de-uso de mercadoria para revelar a tensão inerente ao fato de ser, ela mesma, mercadoria. O problema pode ser formulado da seguinte forma: perante o empalidecer da atividade formativa (trabalho, conforme Hegel e a economia política a nomeavam, mas expandida para o conjunto da atividade humana), que ação ou gesto suprimiria a tensão da experiência possível (e da efetiva)?

VI. Regime de visibilidade

Uma particularidade de *Fogo inextinguível* em relação à obra posterior de Farocki é o enfoque que ele escolhe para sua tarefa de *tornar visível*. O artista obteve renome por sua exploração das imagens elas mesmas, sobretudo de arquivo, em filmes como *Etwas wird sichtbar* (1982) e *Die Bewerbung* (1996). Em *Fogo inextinguível*, o problema gira em torno do que é posto *sob a forma de imagem* na sociedade industrial: a mercadoria, em particular uma mercadoria de destruição: o Napalm-B. Como armamento químico, o Napalm é arma da guerra *contemporânea*, no sentido de que mobiliza o mesmo aparato produtivo que o consumo. De fato, um dilema dos trabalhadores da Dow apresentado no filme é o caráter indeterminado do emprego das mercadorias fabricadas, como armas ou bens de consumo.

É também o aparato que rege, com a mesma racionalidade, a produção do espetáculo. Assim, para referir-se a sua obra *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988), Farocki discorre sobre o processo que tornou *visível* o campo de extermínio de Auschwitz, fotografado por um avião de reconhecimento em 1944, mas não identificado porque a imagem do campo era ainda *inexistente*. Já em 1969, o problema de Farocki é *tornar visível a mercadoria*. Mas, como sabemos, Marx abre *O capital* com a célebre fórmula: a riqueza capitalista *aparece* como coleção de mercadorias. Ora, se a mercadoria é o modo de *aparência* da riqueza – e a forma-mercadoria do valor como *aparência*, implicando um regime de visibilidade, é uma pedra angular do pensamento econômico de Marx –, por que caberia a Farocki, como cineasta, *torná-la visível*?

A resposta está na constatação de que o cineasta penetra o coração da problemática da mercadoria, exposta na seção 4 do primeiro capítulo de *O capital*. À primeira vista, escreve Marx, “a mercadoria parece uma coisa trivial, evidente. Analisando-a, vê-se que ela é uma coisa muito complicada, cheia de sutileza metafísica e manhas teológicas”.²⁰ Quando a madeira se torna mesa, passa a ser “coisa fisicamente metafísica”.²¹ O caráter fetichista da mercadoria está em encarnar perante os humanos “as características sociais do seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos de trabalho”²² e faz com que as relações sociais, entre humanos, *apareçam* como relações entre mercadorias. A mercadoria, em toda sua fixidez de *aparência*, de *imagem*, mascara um movimento constante de relações sociais e de trabalho, isto é, relações de vida, pois o trabalho, mesmo comandado, é “dispêndio de cérebro, nervos, músculos, sentidos etc.”.²³

O mundo gestado no modo de produção capitalista é o do véu de mercadoria, modalidade geral do visível, para um movimento autorreproduzido de extração de valor; é esse movimento que Marx denomina *capital*. Importante notar, com Polanyi²⁴: para que o modo de produção capitalista possa *prevalecer*, é preciso que o trabalho *seja* mercadoria, o dinheiro *seja* mercadoria, a terra *seja* mercadoria. O mundo, enquanto visível, tem de ser

mercadoria: um mundo-mercadoria. E cada mercadoria só pode ser o que é se encarnar, em sua produção e circulação, esse mundo. É sempre mercadoria-mundo.

O filme trata, por dentro, o problema do fetichismo da mercadoria, o que implica a dificuldade de tratar de algo que já é dúbio: o mostrado aparece como objeto (valor de uso, o que não deixa de soar cruel em se tratando de uma arma química), mas é mercadoria (expressão, como valor de troca, do movimento do valor). Ora, a mercadoria é o que é por portar o valor do trabalho abstrato. Mas ela só se *realiza* porque entra em ação no mercado (circulação). A mercadoria em ação é a realização de algo que não está mais ali, mas que perde sentido sem essa realização. Farocki se depara com isso ao se perguntar o que pode fazer para mostrar o Napalm em ação. Afinal, o Napalm em ação já não é ele mesmo em sua determinação social. A bomba, a rigor, é o ápice do caráter fetichista. Mas Farocki quer mostrar a mercadoria, para além do fetichismo. Ele precisa recuar: mas quando chega à mercadoria, ela é uma aparição. A aparição de uma riqueza, de uma perspectiva de realização do valor e, portanto, de acumulação do valor transformado em sua forma monetária. O problema do véu em *Fogo inextinguível* é que se trata de um duplo véu.

No filme, transparece a ambiguidade do visível, na mercadoria, que vela o movimento do qual ela é um vetor; e transparece a ambiguidade da produção de imagens dedicadas a explicitar o aparato produtor da mercadoria, o “hieróglifo social”.²⁵ Com efeito, “como mostrar” é a questão que o cineasta introduz. E como seu modo de atuação é o *mostrar*, Farocki mobiliza um aparato produtivo a que se aplica o mesmo princípio da indeterminação que aos químicos da Dow: bem de consumo? Instrumento de guerra? O *agitprop* não está livre dessas ambiguidades, e Farocki se dedica a escancará-las. Esta é a tarefa brechtiana por excelência.

VII. Estranhamento e alienação

Walter Benjamin vê na radicalidade das vanguardas artísticas a manifestação do barbarismo renovado que permitiria à humanidade sobreviver à civilização. Barbarismo de quem quer se libertar da experiência, cuja produção de objetos estéticos é a negação do estetismo dos objetos, que faz confundir seu valor de uso e seu valor, encantando os colecionadores descritos em *Paris, capital do século XIX*, com salas apinhadas de bibelôs que mal conseguem disfarçar seu caráter de mercadoria.

Para Benjamin, o ápice desse movimento está no teatro épico²⁶ de Brecht, sobretudo por meio de seu efeito de alienação/afastamento [*Verfremdungseffekt*]. É o caso de nos determos por um momento neste conceito, que Farocki explora abundantemente em sua curta-metragem, através de diversos dispositivos, como as já mencionadas vozes sem entonação.²⁷ O estranhamento, no efeito-V, pode ser resumido como o mecanismo pelo qual o teatro – e também o cinema, como em Farocki – rejeita e se opõe à forma dramática que, tradicionalmente, absorve o espectador no enredo, capturando seu afeto a ponto de produzir identificação e conduzir à catarse. No teatro épico, ao contrário, a ilusão deve ser evitada a todo custo, o espectador deve estar de posse de seu afeto, de sua racionalidade e, por extensão, de sua capacidade de ação.

O espectador deve ser capaz de responder ao que está assistindo, revelando seu caráter histórico e, por extensão, político. Nos termos de Brecht, em “Teatro para o prazer e teatro para a instrução”, “[o] que é ‘natural’ deve ter a força do que é impressionante. Essa é a única maneira de expor as leis de causa e efeito. As atividades das pessoas devem ser tais e ao mesmo tempo capazes de ser diferentes”. O dramaturgo prossegue: “o espectador do teatro épico diz: eu nunca teria pensado nisso. Não é assim que se faz. Isso é extraordinário, difícil de acreditar. Isso tem que parar”.²⁸ Marquemos estas últimas frases: são elas que reaparecem, com modificações ligeiras, em diversas passagens de *Fogo inextinguível*. São

pronunciadas, no entanto, não pelo espectador, mas pelos atores. Veremos, porém, que a própria relação espectador/ator é posta em questão no jogo da visibilidade e da mercadoria.

Com efeito, os momentos de distanciamento se sucedem no curta-metragem, com reiteradas referências à possibilidade de que aquilo (a guerra, a produção de armamentos, a exploração) cesse ou seja transformado. O experimento com o Napalm-B é precedido por cenas de televisão (8:30) da guerra e, em seguida, a narração televisiva passa a acompanhar a imagem em plano próximo do tecido animal queimado. Entra em ação outro dispositivo, que também tem origem no teatro épico: o fundo com uma mensagem escrita dialogando com a cena. Lê-se (9:10): “Diante dos crimes em Hiroshima e no Vietnã, muitos cientistas e técnicos puderam reconhecer seu trabalho na produção de aniquilação como crimes. Tarde demais”.

Intercalado com os dispositivos de afastamento [*Verfremdung*], o processo de alienação [*Entfremdung*] nas diversas escalas da produção continua sendo representado. Em outras palavras, o dispositivo épico é expressivo dos processos da economia política, operando uma das principais funções do cinema político. Trabalhadores comentam a diferença entre o experimento no laboratório e o funcionamento no mundo natural. Cientistas aguardam a preparação de uma mistura contando piadas. Seguem-se outra cena de televisão com notícias da guerra e o plano próximo do tecido animal cauterizado. Quem assiste são os executivos. “Isso deve continuar assim?”, pergunta um. “É só miséria, guerra, morte”, diz outro. “Quero dizer, devemos continuar assistindo?”, responde o primeiro, cuja esposa reclama do frio.

Exibe-se então a passagem que mais dialoga com a problemática apresentada por Marx e Smith (15:30): “Por causa da intensificação da divisão do trabalho, muitos técnicos e cientistas não reconhecem mais seu trabalho na produção de aniquilação. Perante os crimes no Vietnã, eles se sentem como espectadores”. Cada um tem acesso a uma ferramenta da caixa. Agindo repetidamente com ela, identifica-se e se anula

nela, no gesto de trabalho. Perante imagens geradas pela racionalidade que os proletariza, identificam-se como exteriores ao sistema: o reconhecimento não se dá em suas próprias consciências, mas numa consciência outra, de um Outro indistinto e sistemático. Mas o filme também se dirige a espectadores, que podem crer-se *meros espectadores*, não reconhecendo seu papel na dinâmica da racionalidade produtiva de mercadorias-mundo e mundo-mercadorias, ou na dinâmica em que se insere a produção do filme. O espectador pode responder ao filme de muitas maneiras, inclusive as descritas na primeira parte: fechar os olhos para as imagens e o contexto; sentir que seus sentimentos foram atingidos; ou, pior: convencer-se de que está redimido de sua ação na racionalidade produtivista, como o cigarro apagado no braço pode ser tomado por um instrumento de redenção. Essa tensão põe em movimento a desnaturalização que leva o espectador ao enunciado: “eu quero que isto pare”.

Prosseguindo com o jogo do personagem/espectador, uma atriz sai de seu papel para relatar o conteúdo de uma carta que estudantes deixaram no pára-brisas de seu carro. “Os estudantes dizem que devo deixar a criminosa instituição Dow Chemical. Eu sou química. O que devo fazer?” Ela comenta que os produtos da fábrica tanto beneficiam quanto prejudicam a humanidade: ali se fazem inseticidas e herbicidas. São, afinal, mercadorias-mundo, englobando a racionalidade da vida e a da morte, na medida em que vida e morte podem ser manifestações de uma produtividade que se justifica e realiza por uma racionalidade que lhe é autônoma. Outro texto (16:45) pergunta: “É útil para quem? É prejudicial para quem?”. O gesto criador está também alienado na produção do dominado que se submete ao reconhecimento de uma racionalidade que não é aquela da produção. O trabalhador e o pesquisador que se debruçam sobre uma ou outra das ferramentas da enorme caixa que é a corporação estão alienados do que resulta de seu gesto e de seu desejo de agir. Farocki repete a cena do avião que leva produtos da Dow para matar insetos e aumentar a produtividade do campo nos EUA e na Europa, e para destruir plantações no Terceiro Mundo (18:00-19:00).

O cineasta conclui em modalidade que se poderia dizer instrutiva, ainda no espírito do teatro épico que desnaturaliza, a partir do quadro em que lemos que “o sofrimento dos oprimidos é a utilidade dos opressores” (19:02), ao que se segue um quadro que pergunta: “Como podemos alterar isso?”. A cena seguinte é conhecida: um ator representa sucessivamente um trabalhador, um estudante e um engenheiro; o trabalhador anuncia que é empregado de uma fábrica de aspiradores de pó; ele leva para casa a cada dia uma peça diferente para montar um aparelho que poderá ser útil para sua mulher.²⁹ “Mas, não importa como eu faça, sempre acabo produzindo uma metralhadora”, anuncia. Em seguida, o estudante afirma que trabalha em tempo parcial em uma fábrica de aspiradores de pó, mas acredita que seja, na verdade, uma fábrica de metralhadoras. Ele leva a cada dia uma peça, mas, não importa o que faça, sempre acaba montando um aspirador de pó. O engenheiro, que porta os conhecimentos e se veste de acordo – é a única versão com um paletó – traz a explicação: o aspirador pode ser arma, a metralhadora pode ser eletrodoméstico. “O que fazemos na fábrica depende dos trabalhadores, estudantes e engenheiros”, conclui.

Por um lado, na melhor tradição do movimento operário, o filme reitera o argumento de que a tomada dos meios de produção pelos produtores é o ato emancipatório por excelência, fundador de um novo regime de gestos e ponto de passagem para o devir da consciência enquanto posta no mundo, criadora e formativa. Por outro, o filme lança um enunciado sobre as identidades internas da racionalidade produtiva, pelas quais suas diferenças se anulam como reificação do gesto proletarizado. Isto é o que interessa à reflexão sobre os temas sobrepostos da experiência e da proletarização, do trabalho formativo e do gesto automatizado.

VIII. Conclusão: câmeras

Entre os dois argumentos há um abismo onde o filme se equilibra. Ao mesmo tempo em que enfrentamos a noção de que o mundo-mercadoria só subsiste na medida em que o

gesto proletarizado se reproduz e se concretiza em mercadorias-mundo, também somos confrontados com as camadas sobrepostas da alienação em movimento. A estratégia da mera tomada dos meios de produção é aporética, e Farocki atinge exatamente essa aporia ao igualar a ferramenta de guerra ao aparelho eletrodoméstico. Mas a primeira parte, introdutória, é aquela que também iguala a ambos o filme, aí incluso o filme político, porque inserido, mesmo que obliquamente, naquela lógica.

Como vimos, em sua obra posterior, Farocki declara que seu desejo e seu projeto são tornar as imagens visíveis. Esse projeto se desenvolve diante de um pano de fundo que é o dessa visibilidade que vela; é a produção de imagens-mercadoria em uma arquitetura da racionalidade produtiva em que o mundo é a mercadoria, logo todo o visível é mercadoria. Tornar visível o visto é, portanto, apontar para a mercadoria, um gesto que põe em curto-circuito a subsunção de todo gesto possível, algo que já está sugerido naquele primeiro gesto de apagar o cigarro no braço, mas que, encarado isoladamente, parecia não passar de um desejo de redenção pela via somática, também ele fadado à subsunção. Também é uma tarefa que está no cerne de toda a problemática situacionista (daí a epígrafe que desvia a paráfrase de Marx por Debord) e toda a reflexão biopolítica, em que o corpo – desejo, gesto, ação – é o fio condutor. O objetivo deste texto é reaproximar essa linhagem de reflexões de sua origem na economia política e no marxismo, de modo a situar o campo em que proletarização e experiência se desdobram sobre a vida, a ação e o trabalho.

Escrevendo sobre o projeto de um filme sobre prisões, Farocki observa como o aparato técnico reconfigura o espetáculo das punições, transformando o modo de contato dos prisioneiros com suas visitas (que deixa de ser presencial e passa a ser feito por videoconferência), mas também reconfigura de modo geral as estruturas produtivas: desterritorializa empresas, mistura funções (aeroportos com centros de compras, centros

de compras com escolas etc.), estabelece novas fronteiras e divisões. Assim, Farocki escreve:

Por um lado, a tecnologia eletrônica torna possível conter uma pessoa mesmo quando está fora da prisão. Pode supervisioná-la e puni-la, e com tornozeleiras eletrônicas pode manter uma pessoa em prisão domiciliar ao mesmo tempo em que lhe permite trabalhar e ir à escola. Por outro lado, cerca de 200 anos depois que a Europa derrubou os muros de suas cidades, cada vez mais pessoas se encerram em condomínios fechados. Os residentes desses condomínios não são de modo algum apenas das classes mais altas. A tecnologia de segurança não está mais restrita a regular seletivamente o acesso a instalações nucleares ou militares sensíveis; hoje também é usada para controlar o acesso a escritórios e fábricas normais.³⁰

Em outros termos, a imagem, dado o desenvolvimento dos aparatos técnicos que fomentam sua produção e sua circulação, foi se tornando ubíqua, disseminando os modos de visibilidade que o aparato técnico das câmeras pode implicar.³¹ A tendência à configuração social em que as relações são todas mediadas pela imagem agudizou-se desde a confecção de *Fogo inextinguível*. Como o próprio cineasta reconheceu, a espetacularização do mundo se intensificou, o que renova o problema de apontar para a proletarização e o caráter fetichista de uma atividade imagética que subsume a vida como um todo. Quanto mais intensa a produção e circulação de imagens, mais propriamente imagética se torna a proletarização a ela vinculada, e mais propriamente imagético se torna o “barbarismo renovado” necessário para reconstruir, por afastamento e estranhamento, a experiência da consciência-de-si no mundo.

Em suas referências distantes à economia política, mediadas por Benjamin e pelo estranhamento do teatro épico, Farocki busca mostrar a mercadoria para além do fato de ser, ela mesma, uma aparição: busca mostrar, portanto, relações de produção – e, por extensão, de trabalho – que sustentam essa aparição e, portanto, são aquilo que, para o regime da

mercadoria, figura como mundo. *Fogo inextinguível* inaugura uma obra que, ao longo das décadas seguintes, revelará a que ponto essas relações estão elas mesmas impregnadas pelos modos de produção de visibilidade dos aparatos técnicos que se tornam onipresentes. Instrumentos de trabalho do próprio Farocki, as câmeras se tornam também seu problema e seu foco, da fotografia de reconhecimento acima de Auschwitz às imagens digitais de suas últimas exposições.

Este problema já estava presente na obra do cineasta quando jovem, ao tratar a constituição de mundos no sistema fabril, através da própria produção de mercadorias. As câmeras figuram, assim, como não apenas mercadorias-mundo para um mundo-mercadoria, mas mercadorias reprodutoras e configuradoras desse mundo visível. Quando a caixa de ferramentas fabril se dissemina pelo campo social, ela se torna determinante para a configuração da experiência; se esta constatação sustenta o principal da obra de Farocki, ela já está presente em *Fogo inextinguível*.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. "L'oeuvre d'art à l'âge de sa reproductibilité technique. Troisième version, 1939". In: *Oeuvres*, III. Paris: Folio Essais, 2000.
- _____. "Qu'est-ce que le théâtre épique". In: *Oeuvres*, III. Paris: Folio Essais, 2000.
- _____. "Expérience et Pauvreté". In: *Oeuvres*, III. Paris: Folio Essais, 2010, p. 364.
- BRECHT, Bertold. "The Epic Theatre and its Difficulties". In: *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*. Londres: Eyre Methuen, 1964.
- _____. "Theatre for Pleasure or Theatre for Instruction". In: *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*. Londres: Eyre Methuen, 1964.
- CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien, v. 1: Arts de faire*. Paris: Folio Essais, 1990.

- DEBORD, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris: Folio, 1992.
- ELSAESSER, Thomas. "Political Filmmaking after Brecht: Harun Farocki, for Example". In: _____. (org.). *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*. Amsterdã: Amsterdam University, 2004, p. 133-154.
- _____. "Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist". In: _____. (org.). *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*. Amsterdã: Amsterdam University, 2004, p. 11-40.
- FAROCKI, Harun. "Reality Would Have to Begin". In: ELSAESSER, Thomas (org.) *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*. Amsterdã: Amsterdam University, 2004.
- _____. "La guerre trouve toujours un moyen". In: PONTBRIAND, Chantal. (org.): *HF/RG. Harun Farocki/Rodney Graham*. Paris: Jeu de Paume/Blackjack, 2009.
- FLUSSER, Vilém. *Towards a Philosophy of Photography*. Londres: Reaktion Books, 2000.
- _____. *Into the Universe of Technical Images*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- _____. *Does Writing Have a Future*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- HEGEL, G. F. W. *Phénoménologie de l'esprit*. Paris: Flammarion, 2008.
- _____. *Principes de la philosophie du droit*. Paris: PUF, 2013.
- HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- KOJÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- MANDELBAUM, Michael. "Vietnam: The Television War". *Daedalus*, v. 111, n. 4 (1982), p. 157-169.
- MARX, Karl. "Ébauche d'une critique de l'économie politique". In: *Philosophie*. Paris: Folio, 1968.
- _____. *O capital*. São Paulo, Abril Cultural, 1983.

MOURÃO, Maria Dora. et al. (orgs.). *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

PANTENBURG, Volker. “Die rote Fahne. Deutsche Film- und Fernsehakademie, 1966-1968”. In: KLIMKE, Martin.; SCHARLOTH, Joachim. (orgs.): 1968. *Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*. Stuttgart: Metzler, 2007, p. 199-206.

PERRET, Catherine. “Politique de l’archive et rhétorique des images”. *Critique*, n. 759-760. Paris: Minuit, 2010.

POLANYI, Karl. *La grande transformation*. Paris: Tel Gallimard, 1983.

SIMONDON, Gilbert. *Du mode d’existence des objets techniques*. Paris: Aubier, 1989.

SMITH, Adam. *A riqueza das nações*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

Diego Viana é doutor em Humanidades pela USP.

¹ Cf. MOURÃO, 2010 e PERRET, 2010.

² No ano anterior, o jovem estudante de cinema havia sido expulso da academia de cinema berlinense (DFFB) em razão de agitações políticas. Cf. PANTENBURG, 2007.

³ Com o vocabulário de Walter Benjamin, pode-se dizer que essa experiência vivida corresponde à noção de *Erlebnis*, e a experiência que se impregna na consciência corresponde à noção de *Erfahrung*.

⁴ Os eventos em Estocolmo foram realizados por iniciativa de Bertrand Russell, em parceria com outros intelectuais públicos, e ficaram conhecidos como “tribunais Russell”. Em 1967, Russell publicou o livro *War Crimes in Vietnam*.

⁵ Como seria de se esperar, a fonte comum de inspiração para todos esses autores é a obra de Bertolt Brecht. A esse, respeito, cf. ELSAESSER, 2004.

⁶ O problema da alienação para além do trabalho e inserido na própria realidade dos objetos técnicos da era industrial é explicitado por Gilbert Simondon em SIMONDON, 1989, p. 241 *et seq.*

⁷ Sobre o papel da transmissão televisiva na oposição ocidental à guerra do Vietnã, cf. MANDELBAUM, 1982.

⁸ HONNETH, 2009.

⁹ Esta é mais uma preocupação que Farocki herda da tradição brechtiana. Cf. BRECHT, 1964, p. 71; sobre Farocki, cf. ELSAESSER, 2004a e 2004b.

¹⁰ KOJÈVE, 2014, p. 29.

¹¹ MARX, 1968, p. 203.

¹² MARX, 1968, p. 203.

¹³ SMITH, 1988, v. I, p. 36.

¹⁴ SMITH, 1988, v. III, p. 65.

¹⁵ BENJAMIN, 2010, p. 364.

¹⁶ BENJAMIN, 2010, p. 365.

¹⁷ BENJAMIN, 2010, p. 365.

¹⁸ BENJAMIN, 2010, p. 366.

¹⁹ BENJAMIN, 2010, p. 367.

²⁰ MARX, 1983, p. 70.

²¹ MARX, 1983, p. 70.

²² MARX, 1983, p. 71..

²³ MARX, 1983, p. 70..

²⁴ Cf. POLANYI, 1983, p. 117 et seq.

²⁵ MARX, 1983, p. 72.

²⁶ Sobre o teatro épico, cf. BENJAMIN, 2000b, p. 317 et. seq.

²⁷ Não é o caso de se estender sobre as inúmeras influências formais que Brecht exerce sobre Farocki. A esse respeito, cf. ELSAESSER, 2004a e 2004b.

²⁸ BRECHT, 1964, p. 71.

²⁹ O trabalhador está desempenhando uma prática conhecida em francês como *perruque*, o ato de imprimir às matérias-primas e ferramentas da fábrica (ainda que resíduos e em horário ocioso) um desejo fabricante não-alienado, oriundo da subjetividade do próprio trabalhador. O historiador Michel de Certeau faz em *L'invention du quotidien* (CERTEAU, 1990, p. 32-49) um amplo estudo da *perruque* como gesto emancipador da subjetividade.

³⁰ FAROCKI, 2004, p. 293.

³¹ Sobre as câmeras e os modos de visibilidade, cf. FLUSSER, 2000. 2011a e 2011b.