



Vigilância e controle na obra de Harun Farocki¹

Surveillance and control in the work of Harun Farocki



Jamer Guterres de Mello²

¹Uma versão anterior deste artigo foi apresentada no Grupo de Pesquisa (GP) de Cinema e publicada nos anais do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, organizado pela Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), que aconteceu em Curitiba (PR), em setembro de 2017. Aqui o texto foi retomado e sua discussão foi ampliada e reformulada.

²Pesquisador de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Bolsista PNPd-CAPES. Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: jamerello@gmail.com

Resumo: este artigo busca demonstrar de que forma as imagens utilizadas por Harun Farocki nos filmes *Imagens da prisão* e *Imagens do mundo e inscrições da guerra* assumem um caráter operacional, função que as afasta de uma dimensão figurativa, produzindo associações até então não perceptíveis, que revelam aspectos de vigilância e controle aos quais o mundo da produção e do consumo está diretamente vinculado. Com base nas reflexões de Michel Foucault e Gilles Deleuze, é possível evidenciar o caráter normativo da vigilância e suas reconfigurações a partir do avanço tecnológico para um sistema de controle social que funciona de forma aberta e ampliada e tem na imagem o centro de seu mecanismo.

Palavras-chave: vigilância; controle; imagem; arquivo; Harun Farocki.

Abstract: this study aims to show how the images used by Harun Farocki in the films *Prison Images* and *Images of the World and the Inscription of War* assume an operational function, a role that distances them from a figurative dimension, producing associations not perceptible until then, which reveal the aspects of surveillance and control to which the world of production and consumption is directly linked. Based on the reflections of Michel Foucault and Gilles Deleuze, it is possible to show the normative character of surveillance and its reconfigurations from the technological advance to a system of social control that works in an open and expanded way and has the image as the center of its mechanism.

Keywords: surveillance; control; image; archive; Harun Farocki.

As sociedades contemporâneas são profundamente delineadas por uma cultura da vigilância que perpassa e ultrapassa a ordenação dos corpos, espaços e ambientes. Nas últimas décadas, vivenciamos o aprimoramento tecnológico e a proliferação massiva de sistemas de videovigilância que têm por objetivo reconhecer e diferenciar padrões de conduta e ocupação dos espaços, sejam eles públicos ou privados, abertos ou fechados, por intermédio de câmeras onipresentes e de monitoramento constante, muito comuns nos mais diversos ambientes que geralmente frequentamos. Há uma necessidade de prever e evitar todo comportamento que represente risco ou perigo; por isso a importância de pensar de que forma se organizam as funções de gestão, segurança e controle nessas sociedades.

São sistemas de videovigilância que passam por aprimoramento tecnológico contínuo para diferenciar de forma cada vez mais eficiente os padrões de comportamento considerados seguros daqueles irregulares, categorizados como suspeitos, perigosos ou simplesmente não funcionais (BRUNO, 2012a). Segundo Fernanda Bruno, os sistemas de vigilância podem ser classificados em três gerações: a videovigilância controlada por operador (o antigo circuito fechado de televisão), dependente de monitoramento humano; a videovigilância de base automatizada, circuito que também depende de operador humano, mas funciona com mecanismos automatizados mais sofisticados; e a videovigilância inteligente, ou *smart surveillance*, sistema que otimiza o foco de atenção do vigilante ao filtrar e analisar as imagens segundo padrões computadorizados, que detectam e selecionam quais ações devem ser consideradas arriscadas ou suspeitas (BRUNO, 2012a, 2012b).

No seio dessa ordenação social cada vez mais preocupada com a vigilância dos corpos e também em meio ao constante avanço tecnológico de produção e tratamento de imagens que possam servir a objetivos específicos de controle, este trabalho busca investigar as formas pelas quais o cineasta alemão Harun Farocki produz um pensamento sobre as implicações das imagens no mundo contemporâneo, na tentativa de recuperar o caráter impessoal dos dispositivos técnicos e institucionais de produção, distribuição e consumo das imagens. Para tanto, decidimos deter nossa atenção em *Imagens da prisão* (*Gefängnisbilder*, 2000) e *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1988), dois filmes que se utilizam de imagens de arquivo de maneiras distintas e provocam determinados efeitos que contribuem para uma investigação sobre as sociedades contemporâneas.

Farocki reitera o seguinte questionamento: como é possível ver, ler e apreender as imagens do mundo a partir do que elas nos mostram, mas também a partir daquilo que elas ocultam? Para ele, uma fascinação acrítica (ou uma

confiança ingênua) pela capacidade figurativa das imagens seria incapaz de atender à condição residual de violência que subjaz aos modos específicos de representação (FERNÁNDEZ, 2014, p. 10). Sem dúvida, o que Farocki chamou de “desgosto com as imagens” (FAROCKI apud FERNÁNDEZ, 2014, p. 10) – uma espécie de rejeição ao seu poder demonstrativo e descritivo – poderia ser interpretado, em consequência, como o reconhecimento explícito de nossa impotência frente ao que podem as imagens. Se, por um lado, estamos acostumados a pensar em como as imagens podem nos ajudar a compreender a realidade, Farocki desenvolve, por sua vez, uma maneira singular de fazer documentários na tentativa de demonstrar como as imagens criam sua própria realidade.

Este artigo apresenta, primeiramente, uma breve seção sobre sociedade disciplinar e sociedade de controle, discussão baseada nas reflexões de Michel Foucault e Gilles Deleuze, tentando evidenciar o caráter normativo da vigilância e suas reconfigurações a partir do avanço tecnológico para um sistema de controle social que funciona de forma aberta e ampliada e tem na imagem o centro de seu mecanismo. Posteriormente, o texto apresenta alguns aspectos identificados nos dois filmes analisados, procurando demonstrar de que forma os arquivos utilizados por Harun Farocki assumem – a partir de uma rigorosa estratégia de relações entre as diversas séries de imagens – um caráter operacional, função que afasta as imagens de sua dimensão figurativa inicial, produzindo entre elas associações até então não perceptíveis, que revelam os aspectos de vigilância e controle aos quais o mundo da produção e do consumo está diretamente vinculado.

Vigilância e controle

Michel Foucault, ao problematizar a constituição das sociedades modernas em meio ao jogo de forças do exercício do poder e a formação do indivíduo mediante práticas políticas de dominação e sujeição, descreveu os contornos de uma sociedade disciplinar, caracterizada pela docilização e disciplinarização dos corpos (FOUCAULT, 1987), objetivando a constituição de uma biopolítica (FOUCAULT, 2008). O autor considera que a Revolução Industrial do início do século XVIII produziu a necessidade de uma regulação dos corpos, no sentido de torná-los dóceis e aptos ao sistema de produção, gerando uma otimização do tempo e da eficácia produtiva. Trata-se de uma mecânica do poder que determina os modos de domínio sobre o corpo dos indivíduos para que estes operem de determinada forma, com rapidez e eficácia pré-definidas.

A tecnologia disciplinar está presente no ambiente das escolas, das fábricas, do exército, dos hospitais e também da mídia, incidindo diretamente sobre a vida individual, com a finalidade de sujeição e transformação dos indivíduos. Ou seja, evidencia aquilo que Foucault (1987) chamou de docilização dos corpos, poder disciplinar exercido sobre os indivíduos com o intuito de produzir adestramento, fazendo com que todos se submetam a um mesmo modelo social. Com efeito, os corpos só terão utilidade se forem produtivos, ou seja, sujeitos à subordinação, à submissão, à atenção nos estudos, ao rendimento no trabalho, às práticas e normas sociais, enfim, a uma série de relações de poder que se efetua sobre os corpos para que possam ser transformados, aperfeiçoados e utilizados (FOUCAULT, 1987). A prisão seria por excelência o espaço da sociedade disciplinar por oferecer ao mesmo tempo uma tecnologia específica de vigilância, a forma ideal de punição e o sistema panóptico – discutido por Foucault com base no jurista britânico Jeremy Bentham (FOUCAULT, 1987).

O que o autor chama de “disciplinas” são os “métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade” (FOUCAULT, 1987, p. 118). Trata-se de uma ação constante de imposição que atua mais sobre os processos da atividade que sobre seus possíveis resultados e “se exerce de acordo com uma codificação que esquadrinha ao máximo o tempo, o espaço e o movimento” (FOUCAULT, 1987, p. 118).

Segundo Gilles Deleuze (1992), as sociedades não funcionariam apenas por confinamento e vigilância, mas também por uma espécie de controle contínuo e de comunicação instantânea, o que denominou sociedade de controle. Acontece, assim, a passagem de uma sociedade disciplinar, descrita sistematicamente por Foucault, para uma sociedade de controle, ainda que as formas de poder e de confinamento disciplinares não cessem suas funções. As configurações de dominação institucionais que funcionavam de forma analógica passam a operar de forma sistêmica, as formas de identificação ou acesso à informação baseadas em assinaturas físicas passam a ser controladas por senhas e o sistema mecânico de ação e trabalho é substituído pelos complexos sistemas computacionais. A sociedade disciplinar passa a ser um sistema de controle contínuo, intensificado por uma tecnologia sofisticada que produz novos regimes visíveis e enunciáveis. A sociedade de controle é a sociedade das telas, dos computadores, dos satélites, dos celulares, do processamento instantâneo de dados em rede, da realidade vigiada e examinada por monitores.

Avigilância e o controle são geralmente considerados sinônimos, mas tecnicamente se diferenciam. A vigilância, tal como analisada por Michel Foucault em *Vigiar e punir* (1987), se produz de modo local e preferencialmente em espaços fechados. O controle,

ao contrário, é global e se expande a céu aberto. O controle pós-moderno é o paroxismo da vigilância moderna: há câmeras em shoppings, bancos, aeroportos, universidades, mas também em estacionamentos, autoestradas, parques e avenidas. As técnicas de controle circulam pela rede urbana monitorando o tempo e o espaço da população. O controle se estende inclusive ao campo virtual: redes sociais, fluxo de navegação, localização por GPS, dados e informações armazenados em “nuvens” etc. Deleuze dizia ainda que “não se deve perguntar qual é o regime mais duro, ou o mais tolerável, pois em cada um deles se enfrentam as liberações e as sujeições” (DELEUZE, 1992, p. 220).

É importante salientar que a obra de Farocki não se relaciona com os territórios informacionais, ou melhor, com o controle na interface das dimensões informacionais das redes digitais – monitoramento, localização e mobilidade em mídias locativas, por exemplo. Entretanto, os dispositivos de controle expostos em suas obras situam-se na confluência entre a sociedade disciplinar e a sociedade de controle, conforme descritas respectivamente por Foucault (1987) e Deleuze (1992), e prenunciam a evidência de novos territórios de vigilância construídos a partir do cruzamento entre as dimensões físicas do espaço e os bancos de dados e informações sobre os corpos, aproximando-se bastante do controle virtual que opera hoje na internet. Tais elementos relacionam-se com o que Deleuze chama de cifra:

Nas sociedades de controle [...] o essencial não é mais uma assinatura e nem um número, mas uma cifra: a cifra é uma senha, ao passo que as sociedades disciplinares são reguladas por palavras de ordem (tanto do ponto de vista da integração quanto da resistência). A linguagem numérica do controle é feita de cifras, que marcam o acesso à informação, ou a rejeição. Não se está mais diante do par massa-indivíduo. Os indivíduos tornaram-se “dividuais”, divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou “bancos” (DELEUZE, 1992, p. 222)

Farocki demonstra um interesse muito grande pela comparação e aproximação entre o cinema e as imagens de câmeras de vigilância. Para ele, o cinema teria assumido o lugar de controle da vida social, e nenhum detalhe passa despercebido, pois todas as expressões imagináveis já foram filmadas. Assim, o cinema seria uma espécie de máxima expressão da sociedade de controle. Mais do que isso, o cineasta tem uma espécie de fixação por esse tema durante toda a extensão de sua carreira, produzindo diversas obras que problematizam a produção de imagens a serviço da vigilância e do controle. O interesse vai, inclusive, além do cinema, focando também em questões que envolvem as imagens publicitárias, as imagens fotográficas e as imagens de câmeras de circuitos integrados, tentando perceber de que forma elas operam no interior das tecnologias de poder.

Imagens da prisão

Em *Imagens da prisão*, a intenção de Farocki é investigar que tipo de imagem foi reservada às prisões ao longo de cem anos de cinema e que tipo de efeitos são produzidos por imagens de câmeras de vigilância e por vídeos para treinamento de funcionários em penitenciárias. A partir desse recorte temático, Farocki intui que as instituições carcerárias funcionam como um laboratório antropológico, onde a morte e a vida são estudadas através do olho da câmera. Retoma, também, algumas questões que já apareciam em obras anteriores, como a relação entre a imagem gerada pela câmera e a visão humana, entre o ponto de vista subjetivo e o ponto de vista do espectador – ou seja, de uma câmera subjetiva que simula o olhar humano e se torna participante da ação. No caso específico de *Imagens da prisão*, Farocki encontra no material produzido por câmeras de videovigilância os registros que possibilitam desenvolver um trabalho nessa perspectiva do ponto de vista do espectador, com imagens que flagram algum tipo de ação, sem evidente participação na cena.

O cineasta estava motivado pelo fato de os Estados Unidos terem um percentual imenso de presidiários, taxa que cresce até mesmo quando a criminalidade diminui (FAROCKI, 2010, p. 84). Sobre esse projeto, o próprio cineasta comenta:

Certa vez, eu viajei a um local de construção de uma prisão no Oregon, com um arquiteto que trabalhava para um escritório [...]. Ele me falou sobre um tal de Bentham e suas ideias sobre o panóptico que estavam sendo aplicadas em seus prédios. Nunca tínhamos ouvido falar de Foucault ou de discursos subsequentes nos quais as ideias de Bentham tinham sido lidas como sintomas e não como proposta prática. (FAROCKI, 2010, p. 84)

Após muita resistência de alguns diretores de prisões norte-americanas, Farocki teve acesso a uma considerável quantidade de material de arquivo da penitenciária de segurança máxima de Corcoran, na Califórnia, graças a uma organização de direitos humanos que havia conseguido as imagens de câmeras do circuito interno de vigilância, pois nessa prisão os guardas tinham permissão para atirar nos detentos e, em dez anos, cinco deles foram mortos e mais de 2 mil foram feridos pelos guardas (FAROCKI, 2010, p. 85).

São utilizadas também algumas imagens de arquivo dos anos 1920, de instituições de reclusão de criminosos e de acolhimento a crianças com deficiência, arquivadas como “À margem do caminho”. É identificada uma obsessão por colocar as crianças em movimento e posicioná-las como objetos em uma organização uniforme,

compondo um tipo de enquadramento em alusão à presença da câmera, que estaria ali justamente para registrá-las como em uma fotografia, mas em movimento. Logo em seguida, a voz *off* faz uma associação entre o abrigo de deficientes e as prisões, com imagens de detentos circulando em fila indiana, arquivos de uma prisão para drogados no Egito, em 1931, e imagens do filme *Um condenado à morte escapou* (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956), de Robert Bresson.

Cenas de *Arbeit und Strafvollzug im Zuchthaus Brandenburg-Görden*, um filme nazista de 1942, mostram a relação entre prisioneiros dos campos de concentração e a produção industrial em massa a partir do trabalho forçado. O filme utiliza essas cenas para demonstrar que na visão do Nacional-Socialismo não é preciso matar os deportados, pois estes podem servir de mão-de-obra para a produção industrial – um serviço útil e não remunerado à disposição da sociedade. Assim, Farocki procura evidenciar, com essas imagens, que o trabalho recebe máxima atenção nas penitenciárias, reafirmando a ideia de que os filmes de prisões são um projeto antropológico.

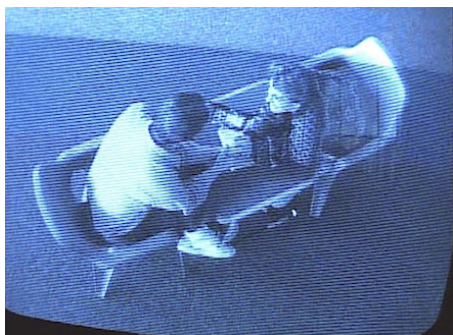
Outro trecho de *Imagens da prisão* que também remete à íntima relação entre as prisões e as fábricas mostra cenas de *Frauenschicksale* (Slatan Dudow, 1952), em que a personagem, uma prisioneira, pode sair da prisão para ir ao trabalho. A fábrica converte-se em uma dependência da prisão. Em função das relações entre diferentes instituições e situações estabelecidas pelas imagens utilizadas por Farocki em *Imagens da prisão* e em *I thought I was seeing convicts*³, Christa Blümlinger comenta sobre a

série de comparações visuais que nos remetem à homologia diagramática entre a prisão e o supermercado: a imagem gerada por computador de um estabelecimento penitenciário se assemelha a um mapa de *self-service*, as imagens de síntese que simulam o movimento dos clientes numa zona de compras relembram a representação digital de detentos submetidos ao sistema de vigilância eletrônico. Farocki mostra que a “identidade” se define tanto por uma lista de compras quanto por números, a localização de uma sala ou o pertencimento a uma gangue. Nesse contexto, a imagem diagramática aparece antes como uma comparação mental, diferentemente da imagem analógica herdada pela tradição fotográfica e que resulta da inscrição da luz e da passagem do tempo sobre a película. (BLÜMLINGER, 2009, p. 240)

³*I thought I was seeing convicts* (*Ich Glaubte Gefangene zu Sehen*, 2000) é uma versão de *Imagens da prisão* produzida no formato de videoinstalação. O título é referência à frase de uma personagem do filme *Europa 51* (*Europa '51*, 1952), de Roberto Rossellini, interpretada por Ingrid Bergman. No filme, a personagem é uma mulher burguesa sem contato com o operariado que, ao descrever sua percepção sobre operários deixando seus postos de trabalho em uma usina, comenta: “pensei estar vendo condenados”, relacionando o ambiente das fábricas e o das prisões. Deleuze também cita essa frase em seu ensaio sobre as sociedades de controle (1992, p. 219). O próprio Farocki comenta que o título da obra foi inspirado no texto de Deleuze, pois havia lido recentemente a versão em inglês do livro *Conversações* (FAROCKI, 2010, p. 86).

Em *Imagens da prisão*, Farocki coloca em jogo os efeitos das imagens de videovigilância; mostra, monta, analisa, comenta imagens de câmeras de circuito interno de dentro das prisões, reafirmando o controle sobre o detento através das imagens; e relaciona isso ao cinema, de forma metalinguística. Aqui é possível notar dois aspectos foucaultianos: tanto o princípio de vigilância baseado no panóptico quanto o caráter de punição dos corpos (FOUCAULT, 1987). Um fator relevante para a discussão sobre vigilância e controle é que em *Imagens da prisão* – assim como fazem Foucault (1987) e, principalmente, Deleuze (1992) – Farocki não problematiza apenas as instituições carcerárias, mas amplia seu eixo de análise a outros espaços institucionais, públicos ou privados, situando-se na interseção entre uma sociedade disciplinar e uma sociedade de controle. Farocki opera no limite entre as formas disciplinares, rigorosamente fechadas e delimitadas, e as formas de controle, fluidas, abertas e em alguma medida imperceptíveis. Por vezes as imagens parecem provocar uma discussão sobre a sociedade disciplinar em suas mais variadas formas, mas ao mesmo tempo parece indicar de que forma a sociedade de controle recupera todas essas questões e as reapresenta em formatos renovados e ainda não assimilados.

O crítico e curador alemão Michael Baute, em um texto no qual descreve uma das sequências de *Imagens da prisão*, comenta sobre o tipo de empatia que as imagens de vigilância conseguem produzir. “Algo liberta essas imagens da obrigação de comunicar-se empaticamente”, diz o autor (BAUTE, 2010, p. 131). A cena em questão mostra a visita a um detento, na qual um casal analisa duas versões diferentes de moedas de 25 centavos, uma delas recém colocada em circulação (ver figuras 1 e 2). A voz *off* comenta que o mundo sofre mudanças e que a moeda indica uma vida perdida lá fora.



Figuras 1 e 2: O detento e a visitante analisam a nova moeda de 25 centavos (36'12" a 37'20").
 Fonte: *Imagens da prisão* (2000)

Em geral, quase todas as imagens de vigilância são desprovidas de qualquer tipo de construção narrativa⁴, ainda que possuam determinada narratividade, como acontece na sequência das moedas. Essas imagens não são criadas para contar alguma história ou desvendar alguma trama e na maior parte das vezes não possuem a sintaxe cinematográfica determinada pelos elementos comuns à linguagem audiovisual, como movimentos de câmera, diferentes tipos de enquadramento, contraplano ou montagem. Especificamente nessa sequência, a câmera tem movimentação e aproximação sob controle de um dos guardas da prisão, ação que se diferencia bastante dos movimentos de câmera comuns ao cinema e não se configura como um elemento sintático.

No caso específico das imagens produzidas por câmeras de vigilância, há um elemento de desdramatização que é bastante importante em praticamente toda a obra de Harun Farocki. Sobre esse aspecto, o próprio Farocki comenta:

O que é interessante nas imagens de câmeras de vigilância é que elas são usadas de um modo puramente indicial; não se referem a impressões visuais mas apenas a certos fatos: o carro ainda estava no estacionamento às 14:23? O garçom lavou as mãos depois de usar o banheiro? E daí por diante. Insiste-se nessa atitude até o ponto em que as imagens podem ser consideradas totalmente inúteis quando nada especial acontece, e são frequentemente apagadas de imediato para economizar a fita. (FAROCKI apud BAUTE, 2010, p. 130)

Essa desdramatização das imagens de vigilância é um fator interessante em função das possíveis operações agenciadas pelas imagens de arquivo, uma vez que tais imagens são silenciosas pois não há gravação de som. Assim, o desequilíbrio da *mise-en-scène*, observado por Baute (2010, p. 131-132) ao descrever a falta de imagens em contraplano que demonstrem as reações do casal (principalmente as do detento), é suplantado pela narração. Nesse caso, a narração tem o poder de dar maior ou menor sentido dramático às imagens.

Farocki conduz a cena para mostrar algo que as imagens originalmente não mostram. Ao valer-se da desdramatização das ações gravadas em um único plano, sem evidenciar a emoção dos personagens, Farocki opta por orientar o comentário em direção às moedas e, assim, fazer a cena remeter à vida que o detento está perdendo. No final da sequência, há ainda a inserção de outra imagem de câmera

⁴Não são imagens que não possuem narrativa – pois desde que haja registro, pode haver alguma ação ou algum acontecimento que possui narratividade –, mas são imagens livres de construção que gere uma narrativa: sem mudanças de enquadramento, sem corte ou montagem, sem desenho de som ou qualquer outro elemento que possa criar uma narrativa específica.

de vigilância, com repartição em duas telas, mostrando o interior e o exterior da prisão em clara alusão ao mundo lá fora (Figura 3). O que as moedas acabam por representar no filme, após o agenciamento produzido por Farocki, não é mais o que as imagens mostram – a análise cuidadosa de um casal no interior de uma prisão –, mas as transformações do mundo, perdidas pelo detento. É, em suma, o que as imagens não mostram, um intervalo entre tempos distintos. Tal recurso confere às moedas um princípio norteador na sequência, remetendo ao que o detento perde lá fora, sem evidentemente *mostrar* essa perda.



Figura 3: As moedas em detalhe e a parte de fora da prisão (37'13").
Fonte: *Imagens da prisão* (2000)

São colocadas em jogo as limitações do caráter demonstrativo das imagens, assim como “o problema levantado pela representação visual em relação à questão do ponto de vista do espectador, sem perder de vista a dimensão política das realidades representadas” (BLÜMLINGER, 2009, p. 236). Ou seja, uma sequência de imagens que serviriam apenas para o controle do comportamento do detento com um visitante pode representar outros elementos, dependendo do tipo de agenciamento ao qual as imagens são submetidas.

Imagens do mundo e inscrições da guerra

Imagens do mundo e inscrições da guerra é, provavelmente, o filme mais ambicioso da carreira de Harun Farocki, ao lado de *Videogramas de uma Revolução* (*Videogramme einer Revolution*, co-direção de Andrei Ujica, 1992). O cineasta

debruçou-se sobre um amplo material de arquivo durante dois anos e declarou ter trabalhado de forma intensa na mesa de montagem, pois teve muito trabalho para conseguir encontrar o que precisava e para organizar seu filme (FAROCKI, 2010, p. 75).

Em suas pesquisas, o diretor descobriu que o transporte de armas nucleares na Alemanha Ocidental era feito sob rigoroso sigilo e as linhas de trem eram inspecionadas por aviões do exército, que faziam registros fotográficos aéreos da região um dia antes do transporte e repetiam a operação no dia seguinte, meia hora antes. Após uma rigorosa comparação entre as imagens era possível perceber se havia alguma alteração suspeita de sabotagem, como algum veículo estacionado próximo aos trilhos. Farocki descobriu também que na Primeira Guerra Mundial já se realizava a exploração aérea do território inimigo, utilizando fotografias feitas com aviões e até mesmo com pequenas câmeras amarradas a pombos correio. Na Segunda Guerra esse processo foi aperfeiçoado pelos ingleses, que equiparam os aviões bombardeiros com câmeras fotográficas com o intuito de otimizar os ataques, utilizando as fotografias para saber até que ponto os alvos estavam sendo atingidos.

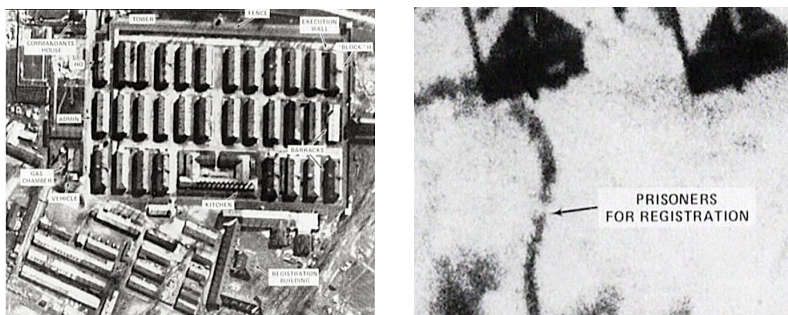
Até este momento o soldado de guerra havia executado um trabalho muito menos controlado ou controlável que qualquer outra atividade industrial, comercial ou agrária, já que não havia controle de seu objeto de trabalho: o território inimigo. Assim, as percepções e informações dos soldados, que eram importantes até aquele momento, deixaram de ser com o surgimento da fotografia aérea. (FAROCKI, 2013, p. 179)

A descoberta mais importante de Farocki, que se consolidou como elemento central de *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, foi a primeira imagem que os Aliados fizeram do campo de concentração de Auschwitz. Aviões bombardeiros norte-americanos, equipados com câmeras fotográficas para registro de imagens aéreas de reconhecimento de território, partiram da Itália no dia 4 de abril de 1944 para cumprir uma missão na Silésia⁵. Sobrevoando a região, os soldados produziram 22 imagens da área, que compreende o terreno da indústria química IG Farben⁶, à época em construção. Com essas imagens, foi possível avaliar o potencial produtivo da indústria a partir do estágio da obra e do tamanho da destruição após eventuais bombardeios.

⁵Importante zona industrial da Polônia e da República Tcheca, com fábricas de produção de produtos químicos, combustíveis e borracha sintética.

⁶IG Farben foi um conglomerado de indústrias criado em 1925 que deteve o monopólio quase total da produção química na Alemanha nazista. Um complexo de produção da IG Farben foi construído em Monowice, ao lado de Auschwitz III, campo de trabalhos forçados também conhecido como Buna, para aproveitar a mão-de-obra dos prisioneiros. Faziam parte do conglomerado da IG Farben as seguintes principais empresas: AGFA, Casella, BASF, Bayer, Hoechst, Huels e Kalle.

Três dessas fotografias continham os primeiros registros do campo de concentração de Auschwitz, ainda desconhecido dos Aliados (Figuras 4 e 5). Entretanto, o campo não foi identificado e as imagens foram arquivadas. Em 1977, motivados pela série de televisão *Holocausto* (*Holocaust*, 1978), dois oficiais da Agência Central de Inteligência (CIA) resolveram conferir tais imagens e compará-las com as coordenadas geográficas dos campos, identificando-os em detalhes. As imagens que haviam sido produzidas um ano antes do final da guerra tiveram sua importante identificação realizada mais de 30 anos depois.



Figuras 4 e 5: Detalhe de Auschwitz em fotografias aéreas de 1944 (14°32" a 15°45").
 Fonte: *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1988)

O filme acaba produzindo uma série de relações associativas entre as imagens produzidas pela indústria – que não visam mostrar o processo de produção, mas são parte deste processo – e, da mesma forma, as imagens aéreas produzidas por aviões bombardeiros, que acabam sendo exibidas em noticiários de televisão pois são imagens distanciadas e não exibem diretamente as atrocidades da guerra da qual fazem parte. Há um complexo emaranhado de situações entre a fotografia e a imagem em movimento – as quais podemos designar como séries ou blocos de imagens distintas – que demonstram vários aspectos da vigilância e do controle. Tais séries de imagens manifestam o aprimoramento das diferentes tecnologias que envolvem a produção e a análise de imagens a serviço de algum objetivo técnico preciso e definido, como a invenção da fotogrametria, o reconhecimento facial através da trucagem em retratos falados ou as técnicas de desenho em perspectiva. Mais do que isso, *Imagens do mundo e inscrições da guerra* produz um pensamento sobre o aparato de guerra moderno e os modos de produção da indústria do consumo, colocando em evidência novos conceitos de imagem que se formam em nossa cultura visual.

Apartir de uma estratégia calculada de relações entre as diversas séries utilizadas no filme, vê-se um conjunto de imagens que revelam os aspectos de vigilância e

controle aos quais o mundo da produção e do consumo está diretamente vinculado. Entre essas séries, algumas se destacam pelas circunstâncias históricas, como a imagem aérea feita de Auschwitz em 1944 e reconhecida somente em 1977, ou as fotografias feitas por nazistas na chegada de prisioneiros aos campos de concentração.

Uma das séries exploradas em *Imagens do mundo e inscrições da guerra* mostra alguns processos de mapeamento e reconhecimento aéreo, sob distintas abordagens e diferentes formas de operação, seja com *software* de reconhecimento de imagem ou com recurso humano. A voz *off* indica que o homem deve aprender a olhar e a reconhecer os padrões dos terrenos, quando vistos de cima, o que chama de *a nova imagem do mundo* e pode ser considerado um dos primórdios do sensoriamento remoto⁷.

Uma colheita, um sítio, mesas e cadeiras em um restaurante ao ar livre, roupas estendidas em um varal – aqui a série é cortada por uma espécie de subsérie, interna à anterior, que interrompe a narração, mostrando imagens de testes de aviação, de instrumentos que registram o movimento dos olhos e sua implicação na investigação ergonômica. Logo depois, volta a ser exibida a série anterior, mostrando o reconhecimento aéreo de carros blindados na areia, trincheiras (posições de artilharia) na neve, traços de caminhos retilíneos de soldados entre canhões antiaéreos (boa disciplina), caminhos desorganizados no pátio de um quartel (violação da disciplina), prisioneiros em um campo de concentração, banheiros na praia e os navios dos Aliados ao atracar em Salerno (Figuras 6, 7 e 8).



Figuras 6, 7 e 8: Imagem aérea com detalhes de uma propriedade rural (20'45"); testes de aviação para investigação ergonômica (20'56" a 21'17"); imagem aérea com detalhes de veículos de guerra na neve (21'38").

Fonte: *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1988)

⁷Sensoriamento remoto (ou teledeteção) é o conjunto de técnicas que possibilita a obtenção de informações sobre alvos na superfície terrestre (objetos, áreas, fenômenos) através do registro da interação da radiação eletromagnética com a superfície, realizado por sensores distantes ou remotos. Geralmente esses sensores estão presentes em plataformas orbitais, satélites ou aviões.

O corte que acontece no interior dessa série divide a apresentação do reconhecimento aéreo em dois temas: antes situações comuns e depois situações militares. Aqui parece ficar claro que o agenciamento proposto é o de construir um discurso através do encadeamento de imagens que possam dar conta não só de explicitar um novo regime de visibilidade do mundo, através do reconhecimento aéreo, mas também de um controle que é exercido por via militar e se expande para outras áreas.

Constrói-se, assim, uma forma de expor os elementos de um programa tecnológico, um sistema de vigilância em plena constituição, que se dá na relação entre as diversas séries de imagens apresentadas no filme. Segundo Fernanda Bruno (2012a, p. 49), o programa de uma tecnologia, isto é, “aquilo que as suas redes de produção promovem como suas ‘qualidades’”, atualiza-se na constituição de um diagrama. “Supõe-se que o programa de uma tecnologia não coincide com o diagrama ao qual ela pertence [...], de modo que a análise do primeiro deve tornar visível elementos que compõem o segundo” (BRUNO, 2012a, p. 49).

Ao expor as funcionalidades do programa através do agenciamento estético das diferentes séries de imagens sobre reconhecimento aéreo, Farocki produz um agenciamento político a partir das relações de força, da lógica de funcionamento e dos conflitos que atravessam o diagrama, elementos que antes não eram visíveis. Em outras palavras, enfatiza o regime de visibilidade presente nessa tecnologia de vigilância e suas ordenações do visível e conjuga a ação do mapeamento aéreo a uma memória de índices que projeta não apenas o controle remoto de uma região, mas também um futuro a ser controlado (BRUNO, 2012a, p. 50).

A característica topográfica que se destaca nas fotografias examinadas por Farocki, principalmente em relação às de Auschwitz, produzidas por soldados norte-americanos em 1944, exige uma atenção especial quanto ao seu potencial para a abstração. A imagem produzida tecnicamente atesta a abstração de um olhar mecânico, o que produz ao mesmo tempo possibilidades e riscos (PANTENBURG, 2015, p. 215). Por um lado, o distanciamento em potencial das fotografias aéreas de Auschwitz, com o seu efeito implícito de alienação, apresenta uma oportunidade para falar sobre o Holocausto de forma inédita. Por outro lado, as fotografias são em si mesmas o resultado de um olhar distante por parte da câmara, gerando um resultado com pouca definição e nitidez (Figuras 9 e 10).



Figuras 9 e 10: Imagens de baixa definição (22'50" e 34'31").

Fonte: *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1988)

Considerações finais

As imagens que demonstram a invenção da fotogrametria a partir de um risco de morte, em *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, e as imagens computadorizadas utilizadas por softwares que fazem a tabulação do consumo em supermercados, em *Imagens da prisão*, funcionam como substâncias deformáveis que deixam de valer por si mesmas, em suas dimensões figurativas, passando formalmente a operar como devires e não como meros decalques.

Os agenciamentos produzidos por essas imagens – as múltiplas relações associativas potencializadas pela montagem – acabam funcionando como modos distintos de exprimir os conteúdos que se revelam pouco formalizados e passam a se relacionar diretamente com outros blocos de imagens, como as de simuladores de voo ou de tanques de guerra, com o intuito de diminuir os riscos de soldados em combates reais ou fazer o controle da movimentação de detentos via softwares muito parecidos com aqueles utilizados nos supermercados. Trata-se de uma ação que faz as imagens assumirem novas funções, um caráter operacional que produz entre elas associações até então não perceptíveis.

Em ambos os casos é possível notar que se produzem relações genealógicas entre as séries de imagens, que se vinculam em novas configurações e associações. Deleuze chama atenção para um sistema de analogias entre a fábrica e a prisão – os *moldes* do confinamento, descritos rigorosamente por Foucault – que, na sociedade de controle, operam por *modulação* (DELEUZE, 1992, p. 221). É exatamente essa maleabilidade da sociedade de controle – seu caráter de

modulação – que permite as reflexões de Farocki sobre os regimes de visibilidade sob os quais operam as imagens de videovigilância.

No caso específico de *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, há uma relação criada a partir do risco em diferentes situações, convergindo para o suposto benefício do avanço tecnológico em função da guerra. Já em *Imagens da prisão* há uma relação criada entre o supermercado e a prisão também a partir dos supostos benefícios tecnológicos das imagens computadorizadas utilizadas no processamento de dados a serviço do consumo e do controle dos corpos.

Se a sociedade disciplinar é marcada pela formação de uma política das coerções, através de mecanismos que visam tornar o corpo tão mais obediente quanto mais útil (FOUCAULT, 1987, p. 119), Farocki consegue demonstrar que esses mecanismos são aprimorados a partir das imagens e de suas tecnologias. Mais do que expor uma política dos aparelhos disciplinares, como fez Foucault, Farocki reflete sobre uma determinada economia do controle através das mídias. As imagens, em última instância, produzem formas mais dinâmicas de controle e distribuição dos corpos no espaço, pois contribuem diretamente com o aperfeiçoamento de tais aparelhos disciplinares.

Os espaços demarcados e confinados não são eficazes apenas quando são mais encerrados, ou quando sua arquitetura panóptica é mais eficiente. A disciplina, quando codificada pelas imagens, organiza os espaços de forma analítica, visando obter maior controle das ações e dos movimentos e criando uma distribuição que se manifesta de forma sistemática, uma espécie de otimização das distribuições dos corpos no espaço.

Assim, Farocki acaba por desvendar uma economia do poder completamente distinta da que se apresentou em épocas anteriores, quando o poder era essencialmente negativo e seu núcleo estava na constituição dos indivíduos como *sujeitos de observação*, em determinados regimes de normalização e visibilidade (VEGA, 2014, p. 44). A obra de Farocki, na esteira de Foucault, possibilita observar os diversos modos pelos quais os sujeitos se convertem em *objetos de observação*, em novas configurações de vigilância e de controle.

Referências

BAUTE, M. “A sequência das moedas”. In: MOURÃO, M. D.; BORGES, C.; MOURÃO, P. (Orgs.). *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010. p. 128-133.

BLÜMLINGER, C. “Harun Farocki: a arte do possível”. In: MACIEL, K. (Org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p. 231-241.

BRUNO, F. “Contramaneal para câmeras inteligentes: vigilância, tecnologia e percepção”. *Galaxia*, São Paulo, n. 24, p. 47-63, dez. 2012a.

_____. “Imagem, tecnologia e acontecimento: conexões a partir da obra de Harun Farocki”. In: DIAS, S.; MARQUES, D.; AMORIM, C. (Orgs.). *Conexões: Deleuze e arte e ciência e acontecimento e...* Petrópolis: De Petrus; Brasília: CNPq/MCT; Campinas: ALB, 2012b. p. 85-102.

DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

FAROCKI, H. “Trailers escritos”. In: MOURÃO, M. D.; BORGES, C.; MOURÃO, P. (Orgs.). *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010. p. 64-97.

FAROCKI, H. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

FERNÁNDEZ, D. “Prólogo”. In: _____ (Org.). *Sobre Harun Farocki: la continuidad de la guerra a través de las imágenes*. Santiago: Metales Pesados, 2014. p. 7-11.

FOUCAULT, M. *Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

PANTENBURG, V. *Farocki/Godard: film as theory*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2015.

VEGA, F. “La fabricación de lo visual: catástrofe y política de la imagen en el cine de Harun Farocki”. In: FERNÁNDEZ, D. (Org.). *Sobre Harun Farocki: la continuidad de la guerra a través de las imágenes*. Santiago: Metales Pesados, 2014. p. 43-55.

Referências audiovisuais

IMAGENS da prisão. Direção e roteiro: Harun Farocki. Título original: Gefängnisbilder. Alemanha: Harun Farocki Filmproduktion; ZDF/3sat, 2000. (60 min).

IMAGENS do mundo e inscrições da guerra. Direção e roteiro: Harun Farocki. Título original: Bilder der Welt und Inschrift des Krieges. Alemanha: Harun Farocki Filmproduktion; Filmförderung NRW, 1988. (75 min).

submetido em: 23 set. 2017 | aprovado em: 27 fev. 2018