

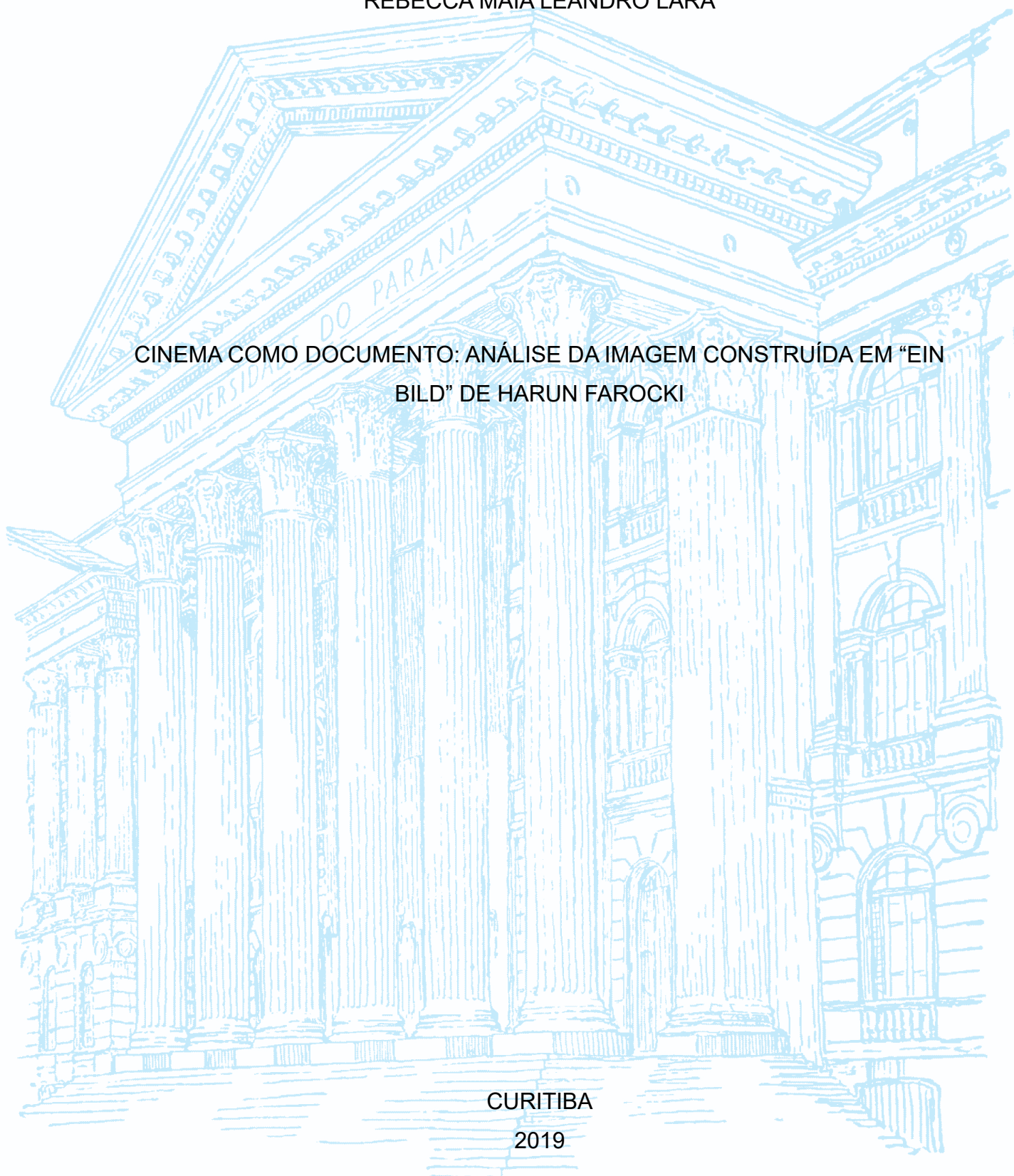
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

REBECCA MAIA LEANDRO LARA

CINEMA COMO DOCUMENTO: ANÁLISE DA IMAGEM CONSTRUÍDA EM “EIN
BILD” DE HARUN FAROCKI

CURITIBA

2019



REBECCA MAIA LEANDRO LARA

CINEMA COMO DOCUMENTO: ANÁLISE DA IMAGEM CONSTRUÍDA EM “EIN
BILD” DE HARUN FAROCKI

TCC apresentado ao Curso de Graduação em Artes Visuais, Setor de Artes Comunicação e Design, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Felipe Cardoso de Mello Prando

CURITIBA

2019

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a delicadeza, amor e apoio inacabáveis de minha mãe, Viviane, e meu irmão, Nicholas, que me apoiaram sem questionar todas as minhas decisões, conquistas e também momentos de atrito comigo mesma durante o processo deste trabalho. Além disso, também gostaria de agradecer ao meu namorado, Francisco, que me deu uma grande fonte de carinho, parceria e conversas intelectuais (na maioria monólogos meus). E por último, mas não menos importante, à Clarice, que todas as semanas me auxilia a me recolocar em pé emocionalmente, e que, durante todo esse ano, se esforçou para fazer com que eu acreditasse que era capaz de realizar essa monografia. Com muito carinho, dedico esse trabalho a todos vocês.

RESUMO

O seguinte trabalho percorre os detalhes da análise da imagem, apoiando-se nos métodos da Escola de Annales para entender como realizar essa análise enquanto tomando as precauções necessárias para entender a imagem como um todo. Para isso, estão sintetizadas o começo de uma História Sociocultural, assim como o que pensavam os principais autores da Escola de Annales. Para entender melhor como funcionam esses métodos, também foi realizado um estudo sobre as reflexões de Harun Farocki sobre a imagem construída em seu trabalho “Ein Bild”, de 1983.

Palavras-chave: Escola de Annales; Marc Ferro; Jacques Le Goff; Harun Farocki; Análise de imagem.

ABSTRACT

The following work goes through the details of image analysis, using thoroughly the methods of The Annales school to understand how to perform this type of analysis while taking the necessary precautions to understand the image as a whole. To do so, in this work are synthesized the beginning of a Social cultural History, as well as how did the main authors from The Annales school thought. To better understand how these methods work, it was also done a study of Harun Farocki's reflections on the constructed image, via his film "Ein Bild", from 1983.

Keywords: The Annales school; Marc Ferro; Jacques Le Goff; Harun Farocki; Image analysis.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – IMAGEM UTILIZADA EM “48”	23
FIGURA 2 – STILL DE “INEXTINGUISHABLE FIRE” (1969).....	30
FIGURA 3 – RECORTE APROXIMADO DO FRAME ORIGINAL DE “EIN BILD” (11’53”).....	42
FIGURA 4 – RECORTES DE “EIN BILD”	43
FIGURA 5 – RECORTE DA FOTOGRAFIA JÁ REVELADA DE PETER (06’06”).....	44

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	16
2	O QUE É DOCUMENTO?.....	19
2.1	O CINEMA E A IMAGEM COMO DOCUMENTO.....	21
3	A IMAGEM CONSTRUÍDA.....	23
3.1	HARUN FAROCKI.....	27
3.2	EIN BILD.....	30
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	46
	REFERÊNCIAS.....	47

1 INTRODUÇÃO

Dentro de nossos bolsos, carteiras e mochilas podemos facilmente achar um pequeno pedaço de papel que contém algumas poucas informações sobre o cidadão brasileiro que o porta. Nele estão escritos alguns nomes, locais e algumas datas também. A princípio, descritos desta maneira, parecem dados fúteis, mas são, na verdade, extremamente vitais. Os locais dão à pessoa uma origem. Os nomes, uma identidade e um berço além da cidade. Em caso de um infortúnio acidente, entre muitos outros exemplos, esse pedaço de papel é capaz de dar à pessoa uma identidade: ele comprova que ela existe e bem como mostra qual é seu nome. Consequentemente, o Registro Geral chama-se também de Carteira de Identidade, então documentando os dados mais essenciais de um cidadão para que ele seja burocraticamente funcional dentro da sociedade.

O RG, juntamente com outros pedaços de papel como certidões de nascimento, contratos, diplomas, carteiras de estudante, de trabalho, CNH, passaporte e entre muitos outros, são todos considerados documentos. Mas o que realmente é um documento? Apenas um compilado de informações? Notas factuais sobre pessoas ou empresas, úteis para processos e ações do séc. XX e XXI? Uma única definição do que é um documento pode ser difícil de se estabelecer. Em seu livro *A História faz-se com documentos*, Henri-Irénée Marrou nos apresenta uma das possíveis definições:

Constitui um documento toda fonte de informação de que o espírito do historiador sabe extrair alguma coisa para o conhecimento do passado humano, considerado sob o ângulo da questão que lhe foi proposta. É perfeitamente óbvio que é impossível dizer onde começa e onde termina o documento; pouco a pouco a noção se alarga e acaba por abranger textos, monumentos, observações de todo o gênero. (MARROU, 1978, p.62)

O artigo *História e Cinema: um debate metodológico*, de Mônica Almeida Kornis, é uma síntese dos acontecimentos dentro da linha do tempo do

desenvolvimento da categoria dos documentos visuais. No início do texto, Kornis comenta sobre o início do uso das imagens, em que “de maneira geral, os documentos visuais são utilizados de forma marginal e secundária pelos estudos históricos” (KORNIS, 1992, p. 237). Além disso, era notável a diferença de tratamento entre as fontes visuais e as escritas, as mais utilizadas entre historiadores até o final do séc. XIX: “Nenhum historiador cita um texto sem situá-lo ou comentá-lo: em contrapartida, alguns esclarecimentos puramente factuais são geralmente suficientes para a ilustração” (SORLIN, 1977 apud KORNIS, 1992, p. 238).

Essa simplificação do valor de uma fonte visual decorre de algo comum entre historiadores mais antigos: enquanto há uma série de métodos para utilizar fontes escritas, não eram muito desenvolvidos os parâmetros para o estudo das imagens, desta maneira, durante séculos não sendo propriamente considerados documentos. Levando em consideração essas questões e contradições que gradativamente se concretizaram, é importante lembrar de uma passagem de Jacques Le Goff em seu ensaio *Documento/Monumento*: “O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntaria ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias” (LE GOFF, 1988, p. 103).

O trabalho a seguir foca no estudo da imagem como documento. No primeiro capítulo, é analisado o processo do desenvolvimento historiográfico do conceito de documento, desde uma lógica positivista à abertura deste pensamento, segundo Peter Burke, em “A Escola dos Annales” (1992). Também é explorada a Escola dos Annales, sintetizando as principais ideias, como influenciou um novo modo de fazer História e como Marc Ferro, um dos integrantes da terceira geração Escola dos Annales, fundamentou a importância do estudo da imagem em movimento: o cinema.

No segundo capítulo, há um maior debate sobre o documento imagem, com mais detalhes sobre os estudos filosóficos acerca do tema. Com isso, é realizado um paralelo entre o conceito dos Annales da análise da construção de uma imagem com o trabalho "Ein Bild", obra do artista alemão Harun Farocki, de 1983.

Para basear o trabalho conceitualmente, foram utilizados autores da História, como Jacques Le Goff em "Documento/Monumento" (1988), Peter Burke, "A Escola dos Annales (1929-1989)" (1992) e Monica Almeida Kornis em "História e Cinema: um debate metodológico" (1992). Além disso, para entender mais profundamente o trabalho de Harun Farocki, também foram estudados os autores Georges Didi-Huberman e João Moreira Salles.

2 O QUE É UM DOCUMENTO?

Escolha uma data e, dependendo da época, é fácil perceber que o conceito de um documento muda de um período para o outro. No entanto, é fácil localizarmos momentos em que o uso de textos como documentos fosse priorizado. Le Goff, em “Documento/Monumento”, apresenta o modo como o historiador Fustel de Coulanges defende a primazia da fonte escrita através da afirmação de que “o melhor historiador é aquele que se mantém o mais próximo possível dos textos” (COULANGES, 1888, p. 33). E Le Goff ainda questiona: “É claro que para Fustel, como para a maior parte dos historiadores embebidos de um espírito positivista, vale documento = texto” (LE GOFF, 1980, p. 537).

No livro *A Escola dos Annales (1929-1989)*, um dos primeiros assuntos que Peter Burke nos elucida é a sobre a construção de um novo tipo de fazer História:

Desde os tempos de Heródoto e Tucídides, a história tem sido escrita sob uma variada forma de gêneros: crônica monástica, memória política, tratados de antiquários e assim por diante. A forma dominante, porém, tem sido a narrativa dos acontecimentos políticos e militares, apresentada com a história dos grandes feitos dos grandes homens – chefes militares e reis. Foi durante o Iluminismo que ocorreu, pela primeira vez, uma contestação a esse tipo de narrativa histórica. (BURKE, 1990, p. 17)

Nos séculos seguintes, foram produzidas outras historiografias, em que os historiadores “[...] dedicaram-se à reconstrução de comportamentos e valores do passado, especialmente à história do sistema de valores conhecido como “cavalaria”; outros à história da arte, da literatura e da música” (BURKE, 1990, p. 18). A partir de então, é possível identificar o começo de uma “história sociocultural”. As produções começaram a girar além do entorno dos aspectos políticos da guerra e da política em si. Citam-se historiadores econômicos, como Gustav Schmoller e Marx, grandes opositores da história política. Também não passa em branco o historiador inglês John Richard Green, que, sobre seu livro *Short History of the English People*, de 1874, explica na dedicatória que é uma história não dos Reis Ingleses e nem das Conquistas Inglesas, mas sim do Povo Inglês.

Existiam críticas àqueles que desenvolviam uma historiografia sociocultural e àqueles que continuavam com a da política e da guerra. A literatura produzida pelo historiador alemão Leopold von Ranke, no séc. XVIII, sobre a Reforma e a Contrarreforma foi tão popular que ficou conhecida como uma “Revolução

Copernicana”, firmando a História Científica – campo das historiografias da política e da guerra – por cima da História Sociocultural. Desta maneira, “sua ênfase nas fontes dos arquivos fez com que os historiadores que trabalhavam a história sociocultural parecessem meros *dilettanti*” (BURKE, 1990, p. 18). Com esta colocação, Burke resume bem qual é a posição em que um novo pensar da História é visto pelas outras áreas no séc. XIX: meros amadores.

Apesar de identificarmos diversas oposições à historiografia vigente até o séc. XIX, e à sociocultural, são notáveis os feitos da Escola dos Annales. O movimento dos Annales teve, a princípio, três gerações, cada uma impulsionando a próxima para o desenvolvimento de um novo tipo de fazer História. No entanto, o movimento no geral pode ser identificado com base em três ideais:

Em primeiro lugar, a substituição da tradicional narrativa de acontecimentos por uma história-problema. Em segundo lugar, a história de todas as atividades humanas e não apenas história política. Em terceiro lugar, visando completar os dois primeiros objetivos, a colaboração com outras disciplinas, tais como a geografia, a sociologia, a psicologia, a economia, a linguística, a antropologia social, e tantas outras. Como dizia, Febvre, com o seu característico uso do imperativo: ‘Historiadores, sejam geógrafos. Sejam juristas, também, e sociólogos, e psicólogos’ (Febvre, 1953, p.32). (BURKE, 1990, p. 12)

Lucien Febvre e March Bloch serão os inauguradores desse novo modo de fazer História, conhecida como a Nova História da Escola dos Annales, semeando uma cultura de problemáticas e interrogações que seguirá por cerca de 50 anos a frente. Em gerações seguintes, contando com autores como Jacques Le Goff e Marc Ferro, “a Nova História ampliou também o conceito de documento – há que tomar a palavra ‘documento’ no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem ou de qualquer outra maneira” (KORNIS, 1992, p. 238). Para os Annales, a posição de um historiador já não confere mais com a de Coulanges, pois um não deve mais ficar apenas próximo dos textos, e sim abrir-se à importância da “identificação de novos objetos e novos métodos” (KORNIS, 1992, p. 238).

A questão inicial de o que é um documento molda-se: são identificados diversos conceitos de documento, dependendo do momento histórico e da área de estudo. Levando em consideração toda a caminhada de objeção à história política, é natural que ocorra uma procura de novos meios de se estudar e fazer História. São reconhecidos novos tipos de documento, mas, agora não mais questiona-se o que são, mas o porquê de serem.

2.1 O CINEMA E A IMAGEM COMO DOCUMENTO

A partir do momento em que a Escola dos Annales admite possível a interação da História como disciplina com outras áreas, e, conseqüentemente, o uso de fontes diversificadas, alguns dos autores do movimento vão escolher novos objetos de pesquisa. Marc Ferro, por exemplo, foi um deles. Integrante da terceira geração dos Annales, junto de Le Goff, Ferro foi um dos primeiros a escrever sobre a interação história-cinema. Seu famoso artigo *O filme: Uma contra-análise da sociedade?*, de 1971, é debatido por Eduardo Victorio Morettin em *O Cinema como Fonte Histórica na obra de Marc Ferro*.

A pergunta que mais veio à tona para Ferro quando enfrentando o cinema como um possível documento foi pensar: qual é o valor de analisar o cinema como documento? O cinema em si, para Ferro “é um testemunho singular de seu tempo” (MORETTIN, 2003, p. 13). Há tanto poder na imagem, que Ferro nos explica:

A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens (...) constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra-análise da sociedade? (FERRO, 1976, p. 203)

Nesta nova identificação de objetos de estudo e novos métodos, o cinema ganha espaço e é identificado como uma fonte de estudo para a “compreensão dos comportamentos, das visões do mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico” (KORNIS, 1992, p. 239). Essa compreensão dos comportamentos e visões, segundo Ferro, são dados por “lapsos deixados pelo diretor e pelo seu produto” (MORETTIN, 2003, p. 14), e que existe sempre “o latente por trás do aparente, o não visível através do visível” (MORETTIN, 2003, p. 15). Ferro começou a dar nome às possíveis camadas de uma imagem, que também serão debatidas por seu colega Le Goff, inspirado por Foucault. Provando serem integrantes da Escola de Annales, Ferro e Le Goff deixam claro que é necessário interrogar, questionar e conhecer mais além do que é inicialmente mostrado, cada um à sua maneira. Ferro nos indica que novas leituras e um estudo aprofundado da imagem só se darão a partir do “conhecimento específico do meio, o que nos permite encontrar os pontos de adesão ou de rejeição existentes

entre o projeto ideológico-estético de um determinado grupo social e a sua formatação em imagem” (MORETTIN, 2003, p. 15). Já Le Goff baseia a necessidade de novas leituras em que:

O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo (...) É preciso começar por demonstrar, demolir esta montagem (a do monumento), desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos. (LE GOFF, 1988, p. 103)

Le Goff e Ferro andam de mãos dadas em relação à desconstrução do documento – especificamente para Ferro, a imagem –, falam de grupos sociais, de problematização e questionamento da formatação de documentos/imagem. Para eles, afastar-se dessa maneira possibilita o historiador de realmente entender como melhor abordar determinado objeto de estudo. Neste caso, “o filme requer a formulação de novas técnicas de análise que deem conta de um conjunto de elementos que se interpõem entre a câmera e o evento filmado” (KORNIS, 1992, p. 242). Por isso, novamente, uma das questões que vem à tona quando pensando em cinema e imagem é a “recusa ao princípio de que a imagem é reflexo imediato do real” (KORNIS, 1992, p. 242).

A partir de 1971, Ferro amplia seus estudos do cinema para filmes de variados temas “como filmes industriais, publicitários, de reconstituição histórica, eróticos, pornográficos e as adaptações cinematográficas de óperas” (MORETTIN, 2003, p. 17), essa operação é identificada como “ampliação do objeto a partir dos mesmos pressupostos” (MORETTIN, 2003, p. 18). Dessa época para frente, Morettin reconhece que “o método, pensado por Ferro para o cinema, poderia ser utilizado para qualquer imagem produzida pela sociedade. O que foi colocado como válido para um caso particular (filme) é estendido para um caso geral (imagem)” (MORETTIN, 2003, p.18). Dessa maneira, entende-se então que o mesmo gesto que “poderia ser uma frase” (FERRO, 1976, p. 203), ou mesmo “testemunho singular de seu tempo” (MORETTIN, 2003, p. 13), agora já não é mais característico apenas do cinema, mas sim de qualquer tipo de imagem que é produzida.

3 A IMAGEM CONSTRUÍDA



Figura 1 – Imagem utilizada em “48”

A Imagem 3 diz respeito à fotografia utilizada no artigo “A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo” (2011), de Consuelo Lins, Luiz Augusto Rezende e Andréa França. É uma imagem utilizada no documentário “48” de Susana de Sousa Dias, exibido e premiado em 2010, e esta longa é apresentada brevemente pelos autores. Sobre a imagem acima, explicam:

O sorriso poderia evocar uma fotografia qualquer, registrada em ambiente acolhedor. Não há nela sinais de constrangimento ou submissão da modelo em relação ao fotógrafo: olhar direto, sorriso franco. Nada nos diz que essa moça é, no momento dessa imagem, prisioneira da polícia política portuguesa e o fotógrafo é um agente policial a serviço da mais longa ditadura da Europa Ocidental, iniciada em 1926 e derrubada em 1974 pela chamada Revolução dos Cravos. (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011, p. 55)¹

¹Desde 28 de Maio de 1926 até a Revolução de 25 de Abril de 1974, Portugal foi palco do regime político chamado de Estado Novo, também conhecido como salazarismo. Antonio de Oliveira Salazar foi fundador e líder de um período que regeu os portugueses em aspectos fascistas, autocratas, autoritários e corporativistas. Junto ao Estado Novo, vigorou no país a PIDE, Polícia Internacional e de Defesa do Estado, responsável por lidar com a repressão à qualquer oposição ao novo regime.

Uma abundância de alternativas para o significado dessa imagem se ramifica, com um incontável número de caminhos de interpretação possíveis, cada uma dependendo de uma tipo de leitura semiótica ou da disposição da fotografia como material (sozinha, acompanhada, de quais vem acompanhada). Desta maneira, tanto antes do contexto histórico ser colocado em paralelo quanto depois, “uma mesma imagem torna-se, assim, um “campo de conflitos” passível sempre de novas leituras e não um objeto com uma substância dada de uma vez por todas” (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011, p. 56).

Uma substância dada de uma vez por todas não é algo muito passível de questionamento. Nem de análise e nem de destrinchamento, torna-se uma verdade. Questiona-se ceticamente essa verdade, ao entender que o documento – seja uma fotografia, um texto, um filme ou qualquer outro material ou evidência – “que é preservado impõe ao presente certas imagens do passado e não outras; revelam e escondem ao mesmo tempo” (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011, p. 59). Observa-se isso plenamente na mudança de significado entre a Imagem 3 sozinha e quando utilizada no filme “48”. Agora, cabe a quem assume a responsabilidade de estudar um documento saber que há a opção de aceitar o estado em que se encontra como verdade ou desmontá-lo e remontá-lo.

Um documento considerado uma verdade é lembrado por Jacques Le Goff como um monumento. O historiador francês traz de volta conceitos primeiramente desenvolvidos por Michel Foucault no livro “Arqueologia do saber” (1969) sobre a relação dos documentos e da História como pesquisa. Por isso, Le Goff desenvolve o tema, identificando didaticamente em “Documento/Monumento” que “o verbo *monere* significa “fazer recordar”, de onde “avisar”, “iluminar”, “instruir”. O monumento é um sinal do passado” (LE GOFF, 1988, p. 535). Considerar um documento um monumento, um sinal do passado, é, segundo Foucault “fazê-los falar, para reconstituir o que os homens fizeram e disseram – como se fosse possível assistir passivamente à produção objetiva da história, através da descrição e hierarquização dos documentos” (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011, p. 58).

Como comentado no capítulo anterior, Burke explica que desenvolveu-se uma grande linhagem temporal do documento como monumento, além de uma separação detalhada do que era utilizado como documento ou não. Antes do começo da produção de uma história sociocultural, caracterizada pela abrangência

de materiais documentais com os Annales, Le Goff também relembra que, qualquer documento, “para a escola positivista do fim do século XIX e do início do século XX, será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica” (LE GOFF, 1988, p. 536).

A escolha do historiador – hoje, qualquer pesquisador – fundamentalmente dividiu-se em duas. Pesquisar um monumento ou realizar o que Foucault identificou como a “crítica do documento”. Realizar essa crítica do documento é então deixar de considerar o documento como um testemunho histórico e sim que “o documento não é instrumento da história mas, sim, seu próprio objeto; não é inócuo nem neutro, tampouco sem intenção” (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011, p. 58). Os autores explicam que Foucault deixa claro que:

A “tarefa primordial” da história, segundo Foucault, não é mais interpretar o *documento*, tampouco determinar se diz a verdade, mas “trabalhá-lo do interior”: organizar, recortar, distribuir, ordenar e repartir em níveis, estabelecer séries, distinguir “o que é pertinente e o que não é”, identificar elementos, definir unidades, descrever relações. (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011, p. 59)

Desta maneira entendemos a razão de a questão de Ferro que Kornis relembra – “de que realidade o cinema é verdadeiramente a imagem?” (1988, p. 201 apud KORNIS, 1992, p. 237) – é tão importante. A Nova História, o novo modo de pesquisa que os Annales trouxeram com força, não era mais de perguntar se era verdade ou não, e sim que ela é uma de muitas verdades.

Comentam os autores que segundo Le Goff, essas verdades, nesses monumentos, aparecem “como o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, não só da história, da época e da sociedade que o produziram, mas também das diversas épocas sucessivas durante as quais ele continuou a existir e a ser manipulado” (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011, p. 60). O “trabalhar do interior” de Foucault começa a ser necessário na análise porque entende-se que, sendo apenas uma verdade de várias, é colocado um certo traje no documento para que ele pareça ser exatamente do jeito que é necessário. Este traje esconde múltiplas camadas, que “impõe ao presente certas imagens do passado e não outras; revelam e escondem ao mesmo tempo” (LINS; REZENDE; FRANÇA, p. 59), e que, em outras palavras, também pode ser entendido como “um produto da sociedade que o

fabricou” (LE GOFF, 1988, p. 102). O documento é seu próprio objeto, pois, ao ser analisado, ele cria uma via de duas mãos: ele se revela e nos revela ao mesmo tempo.

3.1 HARUN FAROCKI

Em 1944, em uma região hoje reconhecida como da República Tcheca, nascia Harun El Usman Faroqui. Seu pai vinha de uma família indiana e sua mãe, alemã. Foi uma interessante mistura para Farocki, pois, até decidirem morar indefinidamente em Hamburgo, sua família transitou durante sua infância pela Índia, Indonésia e, por fim, Alemanha. Didi-Huberman, em sua dissertação “Abrir os tempos, armar os olhos” (2009), comenta algo vital para o entendimento de Farocki: “Harun Farocki nasceu em 1944, ou seja, em um momento em que o mundo inteiro estava continuamente tomado por um sentimento de violência política e militar sem precedentes” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 95).

Ao passar cerca de 14 anos entre a Índia e a Indonésia, vale a pena deixar claro que, durante os anos 50, esses dois países foram palco de instabilidades políticas e tensões morais acentuadas durante anos sem fim. O primeiro, um país sem eletricidade generalizada, enormes famílias sem condições de vivência básica e a nação ainda governada pelo rei britânico George VI. E o segundo, durante a era da Democracia Liberal, possuía inúmeras diferenças regionais de costumes, religião e morais não atendidas pelo governo, péssima economia e, novamente, instabilidade política. Com isso, entendemos o cenário da juventude de Farocki, até voltarem em 1958 para a Alemanha. E não pode-se deixar de lado o fato de que a própria Alemanha enfrentava suas dificuldades de então, dividida em duas e, assim como nos EUA, com um cultivo crescente de uma contracultura.

É na Alemanha Ocidental dos anos 60 que encontramos os primeiros trabalhos de Farocki, entre eles “Inextinguishable Fire” (1969). Neste trabalho, Farocki demonstra uma das características que definem sua caminhada artística: a pergunta de como montar uma imagem, como elas são montadas e, muito mais, o que elas significam. Por realizar o que é conhecido como documentário ensaístico, estas questões surgem de diversas formas, seja a sobreposição de imagens, comparação lado a lado ou em sequência. Já, em “Inextinguishable Fire”, Farocki decide em uma estratégia singela e com potência: bombas de napalm fazem parte do arsenal militar incendiário, materiais da categoria quanto mais destruição, melhor. Napalm é um conjunto de líquidos inflamáveis, com um resultado de caráter viscoso

e imprevisível. Utilizado em bombas durante a Guerra do Vietnã, atingiu pelo menos 1,1 milhão de vítimas vietnamitas (sem contar com outros cálculos que resultam em cerca de 3 milhões). Farocki, em frente de uma câmera, lê uma carta de uma dessas vítimas de napalm, e, ao final de sua leitura, questiona:

Como podemos mostrar a vocês o napalm em ação? E como podemos mostrar os danos causados pelo napalm? Se nós mostrarmos fotos de queimaduras feitas pelo napalm, você fechará seus olhos. Primeiro você fechará seus olhos para as imagens. Depois, você fechará seus olhos para a memória. Após, você fechará seus olhos para os fatos. Por fim, você fechará seus olhos para o contexto todo. Se nós mostrarmos a você uma pessoa com queimaduras de napalm, nós machucaremos os seus sentimentos. Se nós machucarmos os seus sentimentos, você sentirá como se nós tivéssemos testado o napalm em você, ao seu próprio risco. (FAROCKI, 1969)

Em seguida, Farocki mostra sua capacidade de raciocínio básico sobre o funcionamento de uma obra. Qual a melhor maneira de passar a mensagem, levando em consideração seu meio visual? “Mas como dar conhecimento a alguém que não quer saber nada? *Como abrir seus olhos? Como desarmá-lo de suas muralhas, suas proteções, seus esteriótipos, sua má-fé, sua política do avestruz?*” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 91).

[...] como se pode ler no roteiro de *Feu inextinguible*: “[...] Sua mão direita sai do campo e retorna a ele com um cigarro aceso que é apagado calmamente sobre o braço esquerdo, à distância média entre o cotovelo e o punho (3,5 segundos). Voz off do narrador: Um cigarro queima a 400°, o napalm queima a 3.000°”. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 91)



Figura 2 – Still de “Inextinguible Fire” (1969)

Mostra-se então uma pessoa, um artista, que tem pleno domínio da noção do poder que as imagens têm. Em seu texto, antes de comentar sobre *Inextinguible Fire*, Didi-Huberman pontua uma passagem de um comentário de Heiner Müller, dramaturgo alemão que trabalhou com Farocki em 1976, que diz: “Uma paciente insistência na duração, um olhar antiniilista e um impulso materialista determinam a ética e a estética de seu trabalho” (2002, p. 27 apud DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 88). É uma interessante pontuação sobre o artista em questão, pois, ao lembrar sobre o sentido do Niilismo, é intrigante pensar em Harun Farocki como um artista antiniilista. Pois, se para os niilistas não há motivo maior, não há planos para nada, e a vida é apenas o que ela é, para Farocki, um antiniilista, aquele que se queima com um cigarro pois sabe a potência de uma imagem, o sentido existe e está na vida em si. A experiência na vida de Farocki será experienciá-la e decifrá-la, da melhor maneira que conseguir dentro das limitações do ser humano e de ser um humano.

3.2 EIN BILD

A partir do momento que Ferro constata que é necessário analisar o meio de produção de uma imagem para realmente entendê-la, e Le Goff que o documento é um produto fabricado pela sociedade, questiona-se: “as imagens cinematográficas produzidas por esses grupos não forneceriam elementos para a sua própria contra-análise, pondo abaixo a representação que fazer de si e da sociedade?” (MORETTIN, 2003, p. 17). Segue nas próximas páginas a transcrição de “Ein Bild”, trabalho de Harun Farocki de 1983, cujo título traduz-se para “uma imagem”. Essa obra auxiliará o entendimento do processo de construção da imagem e, como explicou Morettin, como esse processo contribui para a sua própria contra-análise.

TEMPO	VÍDEO	FALAS
00:06	[TEXTO] UMA IMAGEM	
00:09	[TEXTO] REALIZADO NO DIA 22/07/1983 NOS ESTÚDIOS DA PLAYBOY EM MUNIQUE.	
00:18	[CÂMERA ESTÁTICA; PLANO MÉDIO; ¾] EM UM ESTÚDIO FOTOGRÁFICO, HÁ UM FUNDO INFINITO PINTADO COM UM CENÁRIO DO MAR E DO HORIZONTE. UM GRUPO DE HOMENS CARREGAM DIVERSAS PLACAS DE MADEIRA. EM SEGUIDA AS COLOCAM NO CHÃO, À FRENTE DO FUNDO INFINITO.	
00:52	[CÂMERA ESTÁTICA; PLANO MÉDIO; ¾ OPOSTO] UM HOMEM	

	ALINHA ALGUMAS DAS PLACAS NO CHÃO, ERGUIDAS HORIZONTALMENTE.	
01:27	[PAN HORIZONTAL; PLANO MÉDIO] OUTRO HOMEM AJUDA A ARRUMAR AS PLACAS, PUXANDO PARA PERTO UMA MAIOR QUE AS OUTRAS. OS DOIS PROCEDEM A COLOCÁ-LA DEITADA EM UM SUPORTE.	HOMEM 1: Ainda devem ter alguns desses pregos longos. Acabaram todos? Você não tem nenhum? HOMEM 2: Poucos. HOMEM 1: Então vá pegar. Quer colocar isso no lugar antes? HOMEM 2: Bem, pelo menos. HOMEM 1: Ok, este lado é para baixo. Temos que virar. Ou assim, dá na mesma.
02:32	[CÂMERA ESTÁTICA; PLANO MÉDIO; PERFIL] HOMEM 1 E HOMEM 2 ESTÃO AJOELHADOS MONTANDO UMA LAREIRA COM OUTRAS MENORES PLACAS DE MADEIRA.	HOMEM 1: Melhor medir. Deve ter cinco centímetros para cada lado. Um pouco mais... HOMEM 2: Para mim? HOMEM 1: Para mim. Um pouco. Cinco? HOMEM 2: Sim.
03:12	[CÂMERA ESTÁTICA; PLANO ABERTO; DE NUCA] CONSTRUÍDO À FRENTE DO FUNDO INFINITO, HOMEM 1 PINTA AS PAREDES DO CENÁRIO PRONTO DE BEGE.	
03:28	[PAN HORIZONTAL, PLANO AMERICANO] DOIS HOMENS, UM	CLAUDIA: Onde quer as bolas, Peter?

	<p>DELES PETER, O FOTÓGRAFO, ESTÃO À FRENTE DO NOVO CENÁRIO. UMA MULHER, CLAUDIA, DECORA-O, ARRUMANDO UM TAPETE DIRETAMENTE NA FRENTE DA LAREIRA E BOLAS COLORIDAS NO CHÃO AO LADO.</p>	<p>PETER: Assumindo que ela deite ali, bem aqui. CLAUDIA: Vou colocar todas para começar. PETER: Elas são bonitas.</p>
05:04	<p>[CÂMERA ESTÁTICA; PLANO AMERICANO] UMA MODELO, NUA, TERMINANDO DE SE ARRUMAR, ESTÁ DEITADA POR CIMA DO TAPETE, AGORA COM VÁRIAS PEQUENAS ALMOFADAS COLORIDAS POSICIONADAS DEBAIXO DE SUAS COSTAS. CLAUDIA BREVEMENTE A AUXILIA A ACHAR UMA BOA POSIÇÃO E, LOGO APÓS, PETER TAMBÉM. O CENÁRIO AGORA ENCONTRA-SE ILUMINADO ESPECIFICAMENTE PARA O EDITORIAL, COM DIVERSOS EQUIPAMENTOS FOTOGRÁFICOS EM VOLTA.</p>	<p>PETER: Olha só, querida. Deite por ali. Se encoste, vamos espalhar as almofadas. Assim ela pode se encostar. CLAUDIA: Vamos colocar as cores escuras um pouco em baixo. As cores claras em cima. PETER: Assim.</p>
05:51	<p>[PAN HORIZONTAL; PRIMEIRO PLANO; PERFIL] UM TERCEIRO HOMEM ANALISA A POSSÍVEL IMAGEM EM UMA CÂMERA DE GRANDE FORMATO. PETER POSICIONA AO LADO DA CÂMERA UMA FOTO DE REFERÊNCIA.</p>	<p>PETER: Vire um pouco o seu ombro esquerdo. Se apoie no cotovelo. [...] Deu, deu.</p>
06:13	<p>[PAN HORIZONTAL; PLANO ABERTO; NORMAL] PETER SE</p>	<p>PETER: Estique um pouco as pernas! [...] A perna de</p>

	DIRECIONA À MODELO E ARRUMA OS CABELOS DELA. ELA CONTINUA DEITADA, POSANDO. LOGO APÓS, PETER VOLTA PARA PERTO DA CÂMERA, DANDO ORDENS ENQUANTO A MODELO AS SEGUE.	trás um pouco mais. Isso. [...] Vire sua bunda um pouco mais para cima. Isso. Arqueie as costas. Abaixei a cabeça agora. Abaixei. Fique assim. [...] Teremos que colocar alguma coisa embaixo dela, talvez uma almofada.
07:32	[PAN HORIZONTAL] A EQUIPE REORGANIZA O ESTÚDIO, MUDANDO A CÂMERA DE LUGAR. A MODELO E OS ADEREÇOS TAMBÉM SÃO REAJUSTADOS DE POSIÇÃO.	
08:02	[TRAVELLING LATERAL] PETER VAI ATÉ A MODELO E AJEITA SEUS PÉS COM AS MÃOS.	
08:31	[CÂMERA ESTÁTICA; MEIO PRIMEIRO PLANO; DE NUCA] PETER E O HOMEM 3 ESTÃO AMBOS ATRÁS DA CÂMERA. PETER PROSSEGUE COM AS ORDENS À MODELO. UM TEMPO DEPOIS DISPARA E TIRA A PRIMEIRA FOTO.	PETER: Abaixei a cabeça. A boca um pouco fechada. Nos dê um famoso olhar sensual. Feche a boca. [A CÂMERA É DISPARADA] PETER: Ok, vamos olhar.
08:46	[CÂMERA ESTÁTICA; PLANO AMERICANO; DE NUCA] PRÓXIMO DA MODELO, PETER ANALISA A FOTO REVELADA.	PETER: Um pouco desenquadrada. CLAUDIA: Não faz mal.
09:02	[PAN HORIZONTAL; PRIMEIRO PLANO; FRONTAL] PETER, CLAUDIA E UMA SEGUNDA MULHER OLHAM DE PERTO AS	MULHER 2: Já é o bastante. [...] É um pouco demais com a almofada rosa. Mas é quase, né?

	FOTOS.	<p>PETER: Para mim, tem um ar incomum.</p> <p>MULHER 2: Só um peito. [risada] ... só um peito. Mas a linha está boa. Temos que deixar o cabelo dela realmente maravilhoso.</p> <p>CLAUDIA: Temos que lavar antes.</p>
09:47	[PAN HORIZONTAL] A EQUIPE TODA, INCLUINDO A MODELO, DE ROUPÃO, SAEM DO ESTÚDIO POR UMA PORTA LATERAL.	MULHER 2: Por enquanto é isso.
10:05	[PAN HORIZONTAL] NOVAMENTE NUA, A MODELO ESTÁ DEITADA NO CENÁRIO, EM CIMA DO TAPETE E APOIADA NAS ALMOFADAS. APÓS DAR MAIS ALGUMAS ORDENS À ELA, PETER DISPARA A CÂMERA. DEPOIS DISSO, CLAUDIA ANDA ATÉ A MODELO E ARRUMA OS CABELOS DELA COM AS MÃOS. QUANDO CLAUDIA ANDA PARA LONGE, A MODELO PEGA UMA DAS FOTOGRAFIAS REVELADAS DE SI E A OBSERVA.	<p>PETER: Ok, vamos fazer uma assim. [...] Vamos dar uma olhada. [...] Feche um pouco a boca.</p> <p>[A CÂMERA É DISPARADA]</p> <p>CLAUDIA: Relaxe um pouco.</p>
12:01	[CÂMERA ESTÁTICA, PLANO MÉDIO] PETER E UM QUARTO HOMEM OBSERVAM AS FOTOS. ENQUANTO ISSO, CONVERSAM SOBRE ELAS. POUCO TEMPO	<p>HOMEM 4: Eu acho que nós deveríamos deitá-la um pouco mais para trás. Assim os peitos dela não aparecem. E os sapatos...</p>

	<p>DEPOIS, UM QUINTO HOMEM, MANUEL E CLAUDIA SE APROXIMAM.</p>	<p>ela tem que se esticar. Ela está sentada com se estivesse com medo.</p> <p>PETER: Para que ela esteja mais alongada, não parecem ter sido apoiados.</p> <p>HOMEM 4: Manuel, dê uma olhada. Quando ela senta assim, o peito dela fica um pouco achatado. É largo aqui e se espalha. Ela deve esticar.</p> <p>MANUEL: Talvez se colocássemos uma almofada... Uma almofada para ela deitar... Mais confortavelmente. Sim, para que ela não fique tão tensa.</p> <p>CLAUDIA: Devo pegar a mais longa?</p> <p>PETER: Acho que está na minha mala. No porta mala.</p> <p>HOMEM 4: Este, é preciso refazer. É muito apertado, parece que ela está com medo.</p> <p>MANUEL: Discordo.</p> <p>HOMEM 4: Manuel, eu não gosto de cobrir, parece bobo.</p>
13:40	[PAN HORIZONTAL] PETER,	MANUEL: Vocês têm luz

	<p>MANUEL, HOMEM 4 E CLAUDIA DE PÉ OBSERVAM AS FOTOS QUE ESTÃO NAS MÃOS DE MANUEL. APÓS DISCUTIREM MAIS UM POUCO SOBRE AS FOTOS, SAEM NOVAMENTE DO ESTÚDIO PELA PORTA LATERAL, ONDE, DE ROUPÃO, A MODELO OS OBSERVA.</p>	<p>suficiente? Seria melhor para você um ponto no cabelo dela. Certo.</p>
14:20	<p>[PAN HORIZONTAL] PETER E CLAUDIA AJEITAM O CABELO DA MODELO QUE ESTÁ NOVAMENTE NUA E DEITADA EM CIMA DO TAPETE, NO CENÁRIO. PETER E CLAUDIA AFASTAM-SE AO MESMO TEMPO, DEIXANDO A MODELO NA POSIÇÃO DESEJADA.</p>	<p>PETER: Deixe ela pousada aqui.</p>
14:46	<p>[CÂMERA ESTÁTICA, PLANO MÉDIO, PERFIL] A MODELO CONTINUA DEITADA NA POSIÇÃO QUE PETER ORIGINALMENTE A ORDENOU. EM UM CERTO PONTO, PETER VAI ATÉ ELA E ARRUMA SUA PERNA COM UMA DAS MÃOS. ENQUANTO RECEBE ORDENS, A MODELO VAI SE MOSTRANDO DESCONFORTÁVEL NA POSIÇÃO, AJEITANDO-SE EM MOVIMENTOS PEQUENOS. APÓS DAR MAIS ORDENS, PETER ARRUMA OS CABELOS E A CABEÇA DA MODELO COM AS MÃOS, INDO E VOLTANDO DE PERTO DA CÂMERA</p>	<p>PETER: Sim, deixe sua mão lá. Empurre um pouco a perna para trás. Agora, um pouco para frente. [...] Agora, um pouco para baixo. [...] Agora um pouco para trás. Não. Agora estique a perna de baixo. Aponte os dedos. Fique assim. [...] Parece plástico. Poderia olhar como se estivesse confortavelmente deitada. Por que não fica um pouco mais para cima? MODELO: Porque é desconfortável.</p>

	FREQÜENTEMENTE.	<p>PETER: Desconfortável? Então ache um modo confortável.</p> <p>MODELO: Eu não disse nada!</p> <p>PETER: Você deveria fazer algum esporte. [...] Esse braço saindo assim do lado parece um espasmo. Como se a mão dela tivesse sido amputada. Como se tivesse amputado... [...] Se vire. Se estique. Arque as costas. Agora leve seu braço um pouco para trás. Deixe assim. [...] A linha realmente parece bem vista daqui. [...] Quando fica melhor as costas o resto parece torto. [...] Um pouco para trás. Seu cotovelo à direita, um pouco mais à frente.</p> <p>MODELO: Certo?</p> <p>PETER: Certo. [...] Continue assim.</p>
19:36	<p>[CÂMERA ESTÁTICA; PLANO MÉDIO; FRONTAL] PETER, HOMEM 2, HOMEM 3 E CLAUDIA ESTÃO AGRUPADOS PERTO DA CÂMERA. APÓS DIRECIONAR MAIS UM POUCO A MODELO, PETER</p>	<p>PETER: Estique as pernas um pouco mais. Agora fique desse jeito. [A CÂMERA É DISPARADA]</p>

	DISPARA A CÂMERA.	
19:50	[CÂMERA ESTÁTICA; PLANO AMERICANO, FRONTAL] PETER, HOMEM 3 E CLAUDIA ESTÃO EM PÉ AO REDOR DE UMA MESA DE LUZ ACESA, ONDE CERCA DE 4 FOTOS REVELADAS ESTÃO DISPOSTAS. PETER E CLAUDIA REVEZAM E OLHAM UMA DELAS COM UM INSTRUMENTO DE AUMENTO.	PETER: Vamos ter que fazer alterações. Eu não posso fazer melhor, eu não sou um mágico. Você não deve esquecer isso. As pernas estão muito esticadas. Ela vai ter que ser retocada. CLAUDIA: Nenhum problema com isso também. PETER: O resto está bom. [...] Bom, vamos ter que fazer de novo. CLAUDIA: Ok.
20:40	[CÂMERA ESTÁTICA; PLANO MÉDIO, ¾] A MODELO ESTÁ NOVAMENTE DEITADA NA POSIÇÃO DESEJADA POR PETER, POSANDO ENQUANTO SEGUE AS ORDENS DELE.	PETER: Ok, continue assim. Vire a cabeça um pouco para mim. Isso, um pouco para baixo. Claudia, tem uma escova ou um pente?
20:56	[PAN HORIZONTAL] ENQUANTO A MODELO ESTÁ DEITADA, POSANDO NO CENÁRIO, CLAUDIA PARA AO LADO DELA E APLICA UM SPRAY SOBRE O MAMILO DIREITO DA MODELO. MEXE NELE COM OS DEDOS E PASSA UM PINCEL DE MAQUIAGEM NA REGIÃO ACIMA DO MAMILO. ALÉM DISSO, ARUMA OS CABELOS DA MODELO COM O CABO DO PINCEL. CLAUDIA ANDA	PETER: O spray... CLAUDIA: O quê? PETER: O spray está brilhando. [...] Abaixei um pouco a cabeça. Eu gostaria de ver um pouco mais do seu olho esquerdo. [A CÂMERA É DISPARADA] PETER: Isso é suficiente.

	ATÉ PERTO DE PETER, HOMEM 3 E DA CÂMERA. MAIS DUAS FOTOS SÃO DISPARADAS.	[A CÂMERA É DISPARADA]
23:07	[CÂMERA ESTÁTICA; PLANO GERAL; FRONTAL] PETER ORIENTA A MODELO MAIS UMA VEZ E LOGO APÓS DISPARA A CÂMERA. TIRADA ESSA FOTO, AJUDA A MODELO A SE LEVANTAR. ENQUANTO OS EQUIPAMENTOS DE ILUMINAÇÃO SÃO TODOS DESLIGADOS, A MODELO VAI ATÉ O ROUPÃO NO CANTO DO CENÁRIO E O VESTE. PETER E A MODELO ANDAM JUNTOS PARA FORA DO ENQUADRAMENTO.	PETER: Costas, peitos. [A CÂMERA É DISPARADA] PETER: Insha'Allah. Está bom. MODELO: Não consigo levantar. PETER: Tenho lágrimas nos meus olhos. Desculpe.
24:31	[CÂMERA ESTÁTICA; PLANO GERAL; ¾] HOMEM 2 E HOMEM 3 DESMONTAM O CENÁRIO, SEPARANDO JUNTOS AS PLACAS DE MADEIRA QUE FORMAVAM AS PAREDES. POUCO A POUCO O FUNDO INFINITO ANTERIOR SE REVELA NOVAMENTE.	
25:03	[TEXTO] UMA IMAGEM	
25:05 – 25:23	[CRÉDITOS]	

Assim como Ferro defende o estudo do cinema como documento, dizendo que é “um testemunho singular do seu tempo” (MORETTIN, 2003, p. 13), Kornis também debate o assunto, comentando que a “compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico” (KORNIS, 1992, p. 239) são refletidos por “vários tipos de registro fílmico – ficção, documentário, cinejornal e atualidades –” (KORNIS, 1992, p. 239) cada um à sua maneira. Nota-se que, entre os que Kornis identifica que fazem essa reflexão, está o documentário.

Para Lins, Rezende e França, “classicamente, o documentário tem afinidade com o documento na sua acepção mais tradicional” (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011, p. 59) e que “muitas críticas feitas ao documentário até hoje baseiam-se nessa relação, como se o documentário, desde sempre e para sempre, almejasse as mesmas características e funções do documento: expressar a verdade, representar o real” (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011, p. 59). Apesar disso, João Moreira Salles, em seu artigo “A dificuldade do documentário” (2005), rebate essas críticas, explicando que “o documentário não é uma coisa só, mas muitas. Não trabalhamos com um cardápio fixo de técnicas nem exibimos um número definido de estilos” (SALLES, 2005, p. 267). No entanto, Salles também comenta que, independente do estilo, “diante desses filmes, realizador e espectador estabelecem um contrato pelo qual concordam que tais pessoas existiram, que disseram tais e tais coisas, que fizeram isso e aquilo” (SALLES, 2005, p. 267).

Porém é preciso ter ciência da diferença entre esse contrato com a realidade e o documentário ser uma realidade, algo totalitário. Entende-se que, Harun Farocki, nosso objeto de estudo, por meio do que é conhecido como documentário-ensaístico, utiliza desse contrato com a realidade para fazer exatamente o contrário de expressar a verdade e representar o real. Farocki faz o que Salles denomina de “processo pelo qual uma casa é destruída, com início, meio e fim” (SALLES, 2005, p. 271).

Em “Ein Bild”, Farocki constrói uma reflexão de, a princípio, como diz o título, uma imagem. A imagem em questão é uma destinada às páginas centrais da Playboy alemã de 1983. Depois da capa, as páginas centrais da revista são as de maior prestígio em uma Playboy.

Como colocado na transcrição, o editorial em questão é realizado em um estúdio fotográfico da própria revista. Farocki passa cerca de quatro dias acompanhando o processo, filmando a modelo, o cenário e as pessoas que trabalham junto ao fotógrafo, Peter. O que se destaca nesse documentário é a ausência de opinião falada e/ou escrita do artista, mas a abundância da presença da opinião em outros aspectos: a edição, seleção e montagem do que foi gravado. Percebe-se essa articulação entre conteúdo e montagem como o método de Farocki expor suas reflexões. É dessa maneira que ele destrói a casa. Afinal, “uma crítica das imagens não poderia vir desacompanhada do uso, de uma prática, uma produção de imagens críticas” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 98). “Ein Bild” “de um lado, é o registro de algo que aconteceu no mundo; de outro, é narrativa” (SALLES, 2005, p. 273).

Porém, por mais críticas que sejam as imagens de Farocki, é importante lembrar que “o ensaio exhibe, contra essas regras, uma forma aberta do pensamento imaginativo, onde jamais ocorre a totalidade enquanto tal” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 108). Apesar de o documentário de Farocki ser montado de uma maneira crítica, essa abertura ensaísta também está presente em “Ein Bild”. É necessário relembrar que não é o objetivo do artista mostrar essas reflexões como verdade, elas são índices de provocação a quem assiste tirar suas próprias conclusões. O trabalho de Farocki transforma-se em uma não-totalidade que debate a não-totalidade da imagem.

Agora, em seu artigo, Kornis identifica que artifícios cinematográficos como enquadramento, montagem e iluminação “são elementos estéticos que formam a linguagem cinematográfica, conferindo-lhe um significado específico que transforma e interpreta aquilo que foi recortado do real” (KORNIS, 1992, p. 239). Reconhecendo que pelo pensamento de Ferro, ao falar de análise cinematográfica, incluímos qualquer tipo de imagem, em “Ein Bild” discernimos que o recorte realizado é o da modelo. Diferenciemos que o recorte da Playboy e de Peter é uma mulher nua; o de Farocki é a modelo e a confecção da fotografia. A modelo, nua – pela exceção de um par de saltos que veste nos pés – está maquiada, cabelo recém lavado e arrumado. Seu traje também inclui uma ajuda de Claudia para deixar seus mamilos rijos durante as fotos, ação que pode ser encontrada a partir de 20’56”.

Não possuímos um exemplar da foto final que Peter produziu. Porém, podemos identificar um exemplar das possíveis fotos utilizadas, quando a modelo confere as que estão reveladas, depositadas logo ao lado de seus pés.



Figura 3 – Recorte aproximado do frame original de “Ein Bild” (11’53”)

Não sabemos como a que foi escolhida para ser utilizada resultou. No entanto, por duas razões podemos pelo menos imaginar como ficaram: além de acompanharmos durante cerca de 25 minutos a montagem da imagem, visualmente a revista Playboy encontra-se no repertório imagético da cultura popular mundial. Dessa maneira, identificamos quais são os elementos estéticos dos quais Kornis fala, além de também apontarmos o porquê deles. Esses artifícios estéticos montam a imagem de uma maneira que, à imagem final, parecem não-visíveis. Lins, Rezende e França identificam isso como “uma roupagem marcada por uma intencionalidade” (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011, p. 60), e que, acerca dessa roupagem, não deve haver “julgamento sobre o que nela é verdadeiro ou não” (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011, p. 60). Afinal, todos os artifícios transformam-se na imagem final, assim construindo as camadas que tornam necessário o trabalho a partir do interior da imagem.

Esses artifícios não-visíveis na Playboy, e debatidos em “Ein Bild”, podem ser identificados a partir dos primeiros minutos do filme: passam-se por volta de três minutos em que ocorre a montagem do cenário por meio das placas de madeira e a

pintura das paredes. Logo após, a decoração que Claudia faz com bolas coloridas de cerâmica, um tapete e diversas almofadas, também coloridas. A iluminação realizada para o editorial é completamente artificial: ao desligarem as luzes no último dia de trabalho, em cerca de 23'07", o ambiente fica quase tomado por um breu. Isso sem esquecer que uma das preocupações da equipe foi se realmente havia luz o suficiente, com Manuel dando sugestões de mais iluminação, em 13'40".



Figura 4 – Recortes de “Ein Bild”

Além desses primeiros artifícios mais perceptíveis utilizados durante o editorial, há algo que se destaca em todo o processo. Kornis deixa claro que, algo importante para a análise do documento imagem é entender que “há a recusa ao princípio de que a imagem é reflexo imediato do real” (KORNIS, 1992, p. 242), e que é “preciso reconhecer que existe uma manipulação ideológica prévia das imagens,

assim como uma articulação da linguagem cinematográfica com a produção do filme e com o contexto de sua realização” (KORNIS, 1992, p. 239).

Neste editorial, a manipulação ideológica exerce um papel na razão da foto ser realizada da maneira que é. Peter, em 06’06”, coloca ao lado da câmera uma fotografia. É uma imagem de, possivelmente, outro modelo que não a de “Ein Bild”. Peter copia a ideia desta imagem e passa várias partes do filme dando direções à modelo com quem trabalha para que a sua pose seja igual à da foto ao lado.



Figura 5 – Recorte da fotografia já revelada de Peter (06’06”)

Os esforços são inúmeros: são utilizados quatro dias para a produção da imagem das páginas centrais. Peter faz seu papel de diretor e dá diversas indicações à modelo, como “vire um pouco o seu ombro esquerdo”, “se apoie no cotovelo”, “vire sua bunda um pouco mais para cima”, “arqueie as costas”, “abaixe a cabeça agora” e “nos dê um famoso olhar sensual”. Peter está consistentemente insatisfeito, pois independente da quantidade de direções que dá, para a ele a foto resulta em um aspecto falso e estranho. Comentários são feitos durante o editorial: “parece que tem apenas um peito”, “a mão parece amputada” e “parece plástico”. Quase ao final do filme, Peter diz à modelo que a pose, no geral, parece desconfortável, em uma tentativa de tornar a foto final em algo mais agradável. No entanto, a modelo diz que, sim, é desconfortável. Ao final, entendem-se os esforços de Peter: os quatro dias de direções e constantes insatisfações são frutos da intencionalidade prévia que guiou a construção dessa imagem, pois essa em específico, para a Playboy, deve ser construída para ser funcional.

As reflexões de Farocki em “Ein Bild” auxilia a quem assiste a “desarmar os olhos, para depois rearmá-los” (LINS; REZENDE, FRANÇA, 2011, p. 61). Farocki dá o contexto de produção da imagem, além de todos os artifícios utilizados em sua montagem. Essa roupagem que o artista retira da imagem final auxilia o raciocínio crítico por meio de imagens críticas, em que percebe-se a importância da maquiagem, do cenário, da iluminação, do cabelo, do spray, da edição, do enquadramento, das direções de Peter, e até mesmo dos mamilos rijos da modelo, graças à Claudia. No entanto, sobretudo deve ser reconhecido algo tão importante quanto esses artifícios: a revista Playboy.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao começo do capítulo passado, foi estabelecido que o documento é seu próprio objeto, não da História e nem do historiador/pesquisador. O pesquisador não o revela ativamente, o documento se revela ao ser estudado, mostrando que é da maneira que é pelo modo como foi construído. No entanto, em “Ein Bild” Farocki mostrou que o documento, quando refletido, assim se revelando, além de pavimentar um caminho para o passado, também constrói um para o presente. O estudo de um documento não apenas se revela, mas também revela as pessoas como humanos e como sociedade. Pelo exemplo demonstrado no trabalho de Farocki, entende-se a importância dos artifícios utilizados na montagem da imagem, mas também que eles só ocorreram pelo fato de estarem no meio que estavam, o meio sendo a revista da Playboy. O que Kornis identificou como “manipulação ideológica prévia” pode ser destacado em “Ein Bild” como a função que foi idealizada à imagem final, assim contribuindo para o meio como a imagem foi construída.

O trabalho que foi realizado nessa monografia percorreu o funcionamento da análise documental da História tradicional – a da política e da guerra –, assim entendendo como ela se diferenciava da História sociocultural. O novo modo de fazer História dos Annales permitiu esse trabalho a analisar criticamente imagens críticas, sempre ciente de que o trabalho de Farocki são imagens tão construídas quanto as que ele mesmo analisa. Por meio do entendimento do estudo dos Annales, foi possível identificar as características dos pensamentos de Autores como Le Goff e Ferro, além de pesquisadores de outras áreas, como Salles, no método de trabalho de Farocki. Futuramente, utilizando o que foi aprendido nessa monografia, seria interessante estender esses métodos de análise para identificar como se relacionam também com outros trabalhos de Farocki, onde ele utiliza imagens de arquivo, principalmente de câmeras de segurança e de monitoramento realizado por equipes militares, pensando na imagem com função idealizada, assim como a estudada em “Ein Bild”.

REFERÊNCIAS

- BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989)**. 2. ed. São Paulo: Unesp, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Remontagens do tempo sofrido**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2018.
- KORNIS, Mônica Almeida. **História e Cinema: um debate metodológico**. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, jul. 1992. ISSN 2178- 1494.
- LE GOFF, Jacques. **Documento/Monumento**. In: LE GOFF, Jacques. História e Memória. 7. ed. São Paulo: UNICAMP, 1988.
- LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. **A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo**. Galáxia, São Paulo, n. 21, p. 54-67, 2011.
- MARROU, Henri-Irénée. **A História faz-se com documentos**. In: Sobre o conhecimento histórico. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 55-77.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. **O Cinema Como Fonte Histórica Na Obra De Marc Ferro**. História: Questões & Debates, [S.l.], v. 38, n. 1, jun. 2003. ISSN 2447-8261
- SALLES, João Moreira. **A dificuldade do documentário**. In: MARTINS, José Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby. O Imaginário e o poético nas ciências sociais. Bauru: Edusc, 2005. p. 57-71.