

UDESC - UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
PPGAV – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

HARUN FAROCKI: UMA ANÁLISE TEMÁTICA DE *IMAGENS DA PRISÃO*

Flávia Person

Florianópolis, julho de 2019.

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UEDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Person, Flávia

Harun Farocki: uma análise temática de Imagens da Prisão /
Flávia Person. -- 2019.
108 p.

Orientador: Antônio Carlos Vargas Sant'Anna
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais, Florianópolis, 2019.

1. Harun Farocki. 2. imagens. 3. arquivo. 4. prisão. I. Vargas
Sant'Anna, Antônio Carlos . II. Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais. III. Título.

Linha de pesquisa: Teoria e História das Artes Visuais

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos Vargas Sant'Anna

Comissão Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Rosângela Miranda Cherem (UDESC)

Prof.^a Dr.^a Cláudia Cardoso Mesquita (UFMG)



Agradecimentos

Às professoras e aos funcionários do Centro de Artes da UDESC pelas condições oferecidas para a realização desta pesquisa.

À FAPESC pela oportunidade de cursar o mestrado em dedicação exclusiva, graças ao financiamento da pesquisa, à CAPES pelo fomento ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e à UDESC pela oferta do programa e oportunidade.

Ao professor Antônio Carlos Vargas Sant'Anna pela orientação e por me guiar da melhor maneira no processo.

À professora Rosângela Miranda Cherem pelo conhecimento transmitido ao longo do curso, por aceitar participar das bancas de qualificação e defesa e pelas sugestões feitas sobre a pesquisa.

À minha tia Eliane Person pelo apoio emocional e financeiro e à toda minha família pelo incentivo.

À Barbara Pettres pela leitura e revisão afetiva da dissertação.

Ao meu amigo pesquisador Sebastião Gaudêncio Branco de Oliveira pela disposição em me ajudar sempre que precisei. Aos também amigos e pesquisadores Tina Merz, Daniel Leão e Alessandra Brandão, por todas as contribuições e discussões sobre a obra de Harun Farocki, e Gabriela Bresola, Marcos Walickowski, Anna Moraes, Rafaela Martins, Priscila Costa de Oliveira e Silvana Saldanha, pela oportunidade de dividir a experiência da pós-graduação.

Às amigas Flávia Carneiro Franco e Luana Faraj Elbi pelo acompanhamento diário das aflições de uma pesquisadora e aos demais amigos que estão sempre ao meu lado e torcendo pelas minhas conquistas.

A Harun Farocki pela genialidade.

RESUMO

O presente estudo traz o resultado de uma investigação sobre o documentário do cineasta e artista visual alemão Harun Farocki, *Imagens da Prisão*. Nesta pesquisa, foi apresentado um prólogo biográfico-artístico do autor, definiu-se o conceito de arquivo e as características das imagens consideradas no estudo e foi analisado o filme *Imagens da Prisão*, trazendo as fontes de trabalho do autor e identificando seis conjuntos de imagens recorrentes que foram organizados em blocos temáticos: *Corpo disciplinado*, *Corpo oprimido*, *Corpo vigiado*, *A tecnologia como instrumento de dessubjetivação*, *Trabalho e prisão* e *O desejo*. Esta estruturação permitiu uma compreensão do seu pensamento poético e intelectual evidenciando não apenas a sensibilidade e caráter inovador da estrutura formal de seu trabalho mas, sobretudo, uma dimensão crítica que adquire especial relevância nos dias atuais quando parte da sociedade, especialmente nas grandes cidades, encontra-se sob a vigilância de diversos aplicativos digitais e câmeras públicas de controle e vivendo em condomínios vigiados por segurança privada. A pesquisa evidencia o raciocínio do artista que relaciona a produção das imagens na sociedade contemporânea e o processo de desumanização, que se encontra tanto nos meios de produção quanto no encarceramento.

Palavras-chave: Harun Farocki; imagens; arquivo; prisão.

HARUN FAROCKI: A THEMATIC ANALYSIS OF *PRISON IMAGES*

ABSTRACT

This thesis presents the results of an investigation on the documentary *Prison Images*, by German filmmaker and visual artist Harun Farocki. This research presented a biographical and artistic prologue on the author and built up a definition to the concept of archive. In addition, this paper defined the features of recurring images, which were organized into the following thematic groups: *Disciplinary Body, Oppressed Body, Guarded Body, Technology as a Tool for Desubjectification, Work and Oppression, Desire*. Such structure allowed us to reach an understanding of Farocki's poetic and intellectual thought by revealing the sensitivity and innovative character of the formal structure of his work. In addition, that showed us a critical dimension which becomes especially relevant nowadays, when part of society is under surveillance of various digital applications and of public control cameras in big cities, besides living in condominiums monitored by private security companies. This research emphasizes Farocki's reasoning relating the production of images in contemporary society to the process of dehumanization, found both in the means of production and in imprisonment.

Keywords: Harun Farocki; images; archive; prison.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1.1 Prólogo artístico-biográfico	15
1.2 Imagens de arquivo: matéria-prima e objeto de investigação	18
2. PARTE II	23
2.1 Análise de <i>Imagens da Prisão</i>	23
2.2 Corpo disciplinado	31
2.3 Corpo oprimido	35
2.4 Corpo vigiado	44
2.5 A tecnologia como instrumento de dessubjetivação	54
2.6 Trabalho e prisão	63
2.7 O Desejo	75
CONCLUSÃO	86
REFERÊNCIAS	91
FILMOGRAFIA	93
ANEXOS	94

INTRODUÇÃO

Harun Farocki é um dos mais respeitados e profícuos artistas da Alemanha, produziu mais de cem obras artísticas, entre documentários, programas para TV, vídeos e instalações, além de ter realizado uma extensa produção escrita. A ousadia e o teor político de seu trabalho estão presentes já nas primeiras obras, como fica evidente em *Fogo Inextinguível* (1969), documentário quase pedagógico de vinte e cinco minutos de duração que mescla imagens reais e dramatizações ficcionais e trata sobre a Guerra do Vietnã, a fabricação de bombas *Napalm* e a alienação dos operadores da indústria química, responsável pelo massacre de inocentes. Logo no início do filme, o documentarista está sentado em uma cadeira com os braços apoiados sobre uma mesa, ele lê o relato de um vietnamita vítima de uma bomba *Napalm* e em seguida apaga um cigarro em seu antebraço. Na narração do filme, ele nos indaga como deveria mostrar uma bomba *Napalm* em ação e responde que se ele mostrasse imagens reais, nós fecharíamos os olhos e ao fechar os olhos para as imagens, fecharíamos os olhos para a memória, para os fatos. Harun Farocki prefere nos aproximar do horror através da ideia do funcionamento de uma bomba *Napalm*, ele diz: *Um cigarro queima a 400 graus, a Napalm queima a 3.000 graus*¹. O filme carece de alguns cuidados técnicos, os quais o próprio artista admite anos depois, mas já apresenta a inquietação do artista e o modo peculiar de reflexão sobre aquilo que se tornaria matéria-prima e objeto de investigação por toda a sua vida, as imagens.

Ao passar dos anos, Harun Farocki passa a produzir menos imagens e se debruça sobre aquelas existentes e que figuram em arquivos diversos, boa parte de seus filmes são documentários feitos a partir de imagens de arquivo, com caráter político, e impressionam pela maneira singular e potente na qual o cineasta monta as imagens. Segundo ele, *não precisamos buscar imagens novas e ainda não vistas, mas trabalhar nas que já existem de maneira que pareçam novas*². O exercício de reflexão e questionamento sobre imagens de arquivo, uma constante na trajetória do artista, também é algo que permeia o meu trabalho como pesquisadora e documentarista. A possibilidade de descobrir universos tão diversos, submersos em histórias pessoais e imagens de arquivo, me instiga a pensar e fazer documentários sobre temas que são sensíveis a mim, como política, história e arte.

¹ *FOGO inextinguível*. Direção: Harun Farocki. Produção: WDR. Alemanha Ocidental, 1969, 16mm, p&b, 25 min.

² *IMAGENS do mundo e inscrições da guerra*. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Kulturellen Filmförderung NRW. Alemanha Ocidental, 1988, 16mm, cor e p&b, 75 min.

O primeiro contato com a obra de Harun Farocki se deu muitos anos após a conclusão da graduação na área do audiovisual e, embora eu tenha exercido a profissão, inclusive desenvolvendo projetos de documentários, só tive conhecimento da existência do documentarista quando buscava referências de filmes históricos feitos a partir de imagens de arquivos para a produção do meu primeiro curta-metragem. A descoberta ocorreu através de uma de suas obras mais complexas e conhecidas, *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (1989), documentário feito com imagens de reconhecimento aéreo das fábricas de Buna feitas por soldados norte-americanos em 1944 - imagens estas que são apenas “descobertas” mais de trinta anos depois - que revelam o campo de concentração nazista de Auschwitz.

Duas das coisas que mais chamam a atenção nas obras de Harun Farocki são a diversidade dos formatos e das estéticas das imagens e a origem dos arquivos nos quais ele pesquisa. O cineasta enxerga nos diferentes tipos de imagens objetos de estudo e elementos narrativos, e busca vestígios da nossa memória não apenas nas instituições “oficiais” destinadas a isso, como museus e arquivos públicos, mas em qualquer instituição que guarde imagens por algum motivo e faça parte da estrutura disciplinar que vivemos. Diferente de muitos outros cineastas que se utilizam apenas de imagens históricas encontradas em acervos públicos, nas obras do artista vemos imagens oriundas de filmes de ficção, de vídeos de treinamento militar, de câmeras de vigilância etc. A multiplicidade do uso do arquivo em Harun Farocki faz dele um artista que viu além, entendeu que as imagens contêm rastros que nos permitem entender melhor o mundo. E mesmo nos revelando um mundo cruel como uma fratura exposta, o cineasta nos lembra que ainda existe poesia e que o papel de um artista é também nos fazer enxergá-la.

Harun Farocki pinça as “imagens do mundo”, as coloca em primeiro plano, as analisa, as remonta em forma de obras cinematográfica e visuais e, por fim, nos faz refletir em que medida a produção destas imagens age na sociedade contemporânea e está relacionada às estruturas de perpetuação do controle e exercício do poder. As obras do artista transmitem uma *reflexão fundamental sobre a sociedade de controle*³. A partir do conceito *foucaultiano* expresso em *Arqueologia do Saber*, onde o autor defende que o arquivo não se refere aos documentos históricos, aos registros, aos dados ou à memória que uma determinada cultura guarda, mas ao que o sistema rege como enunciado, esta dissertação aborda a dimensão que os arquivos tomam na obra do artista quando montados de forma crítica.

³ BLÜMLINGER, 2008 apud DIDI-HUBERMAN, 2018, p.102.

Suas obras nos alertam para a necessidade de estarmos conscientes ao nos depararmos com as imagens do mundo, possuem relevância artística, histórica e cultural imensa para a discussão sobre as imagens na arte e na sociedade contemporânea, e embora Harun Farocki tenha despertado o interesse e o reconhecimento em terras alemãs desde a década de 1960, no Brasil seu trabalho só ganhou notoriedade nos últimos anos e, mesmo assim, de maneira tímida. A primeira mostra de filmes ocorreu em 2010 e foi organizada pela Cinemateca Brasileira em colaboração com a 29ª Bienal de São Paulo, da qual o artista também fez parte. A mostra teve o título *Harun Farocki: por uma politização do olhar* e trouxe uma retrospectiva de trinta filmes produzidos entre os anos de 1967 e 2007. Como parte integrante da mostra, foi publicado um catálogo com ensaios de pesquisadores que dedicaram boa parte de seus estudos à obra do cineasta alemão, como Thomas Elsaesser, Christa Blümlinger e Antje Ehmann⁴. De acordo com o prefácio, o catálogo teve como objetivos *preencher uma lacuna na bibliografia de cinema e artes visuais editadas no país e promover a difusão de um artista que não encontrou no circuito comercial de exibição espaço condizente com a sua importância*.⁵ No mesmo sentido, e tendo esse catálogo como referência bibliográfica, esta pesquisa tem como um de seus objetivos divulgar a relevância da obra de Harun Farocki para os estudos relacionados às imagens.

Outra referência bibliográfica de grande importância para esta pesquisa é o livro *Desconfiar de las imágenes*, uma compilação de vinte e quatro textos, escritos entre 1980 e 2010, pelo próprio artista, todos traduzidos para o espanhol. A publicação foi organizada por Inge Stache e Ezequiel Yanco e contou com o apoio do *Goethe-Institut*. Os organizadores relatam que a intenção do livro era dar conta de uma articulação entre escrita e cinema na produção de Harun Farocki. Os textos reunidos provêm de variadas fontes: revista *Filmkritik*, na qual o cineasta foi editor; diários; seminários apresentados; publicações na revista *Trafic* e livros e catálogos editados na ocasião de exposições de suas obras em cinemas, galerias e museus. Os textos mais importantes para a minha pesquisa são: *Influencia cruzada / Montaje Blando*, no trecho em que Harun Farocki relata sobre os efeitos da sua obra *Videogramas de uma Revolución* (1992) em sua carreira; *La guerra siempre encuentra una salida*, no qual o artista relaciona produção e destruição; *Miradas*

⁴ Antje Ehmann é curadora, autora e artista alemã. Realizou várias obras em parceria com Harun Farocki, também companheiro de vida.

⁵ HARUN Farocki: por uma politização do olhar. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

que controlan, sobre o processo de produção do filme *Imagens da Prisão* (2000); e *Trailers Biográficos*, uma remontagem cronológica sobre a sua vida e a sua produção artística.

A metodologia adotada nesta pesquisa teve como primeiro passo o levantamento bibliográfico de textos de catálogos, artigos, livros e demais publicações que trataram sobre a obra de Harun Farocki. Descobriu-se que o ele próprio produziu muitas reflexões e críticas textuais sobre cinema, imagem, política e até sobre suas produções (só de sua autoria, foram mais de cem textos escritos), uma das maiores dificuldades do processo de pesquisa desta dissertação foi encontrar e ter acesso à parte dos textos do autor e outros que foram produzidos sobre ele, muitos deles escritos no idioma alemão. Importantes intelectuais e pensadores da imagem e da história da arte contemporânea, como Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière e Hal Foster, escreveram sobre o artista e se sua obra não passou despercebida por autores como estes, certamente ela possui relevância para o exercício de pensar a imagem na contemporaneidade.

Diante da carreira artística extensa e profunda de Harun Farocki, seriam possíveis inúmeras pesquisas acerca de sua obra; nesta dissertação é realizada uma análise temática e detalhada do filme *Imagens da Prisão* (2000), documentário marcado por imagens de câmera de vigilância de presídios norte-americanos, intercaladas por imagens de outros filmes de diferentes períodos da história do cinema que exploraram a temática das prisões, como *Um condenado à morte escapou* (1956), de Robert Bresson. O projeto inicial desta pesquisa previa a análise não apenas deste documentário, mas também de *Reconhecer e Perseguir* (2003), filme que revela o profundo interesse do cineasta nas imagens captadas pelos projéteis de mísseis americanos, largamente conhecidas na Guerra do Golfo, em 1991, e traz séries de imagens possibilitadas pelo avanço tecnológico militar, desde aquelas captadas por câmeras acopladas a bombas na Segunda Guerra Mundial até os mísseis inteligentes, guiados por microssensores e equipados com câmeras de alta tecnologia. O filme é uma investigação condensada do artista, iniciada nas instalações *Olho/Máquina I, II e III* (2001-2003) e trata também do avanço industrial, trazendo imagens de uma linha de montagem de automóveis completamente automatizada. A escolha inicial de análise destas obras partiu de um desejo de compreender uma fase na qual o artista esteve mais voltado para a forma como as imagens técnicas (aquelas que têm a inquietante característica de não serem fabricadas para os olhos humanos) produzem significados. Harun Farocki tinha *uma profunda consciência de que o surgimento e proliferação no século XX daquele grupo de inscrições que*

*Vilém Flusser chamou de imagens técnicas (FLUSSER, 1983) alterou as coordenadas espaciais e temporais que organizam os coletivos humanos.*⁶

Após a leitura de parte da bibliografia levantada e discussões durante a orientação, a peculiaridade das imagens operacionais tornou-se apenas mais um elemento da pesquisa, não o foco central, e a análise do filme *Reconhecer e Perseguir* foi descartada. Por fim, a banca de qualificação salientou que o tempo no qual eu dispunha para conclusão da dissertação permitia a análise qualificada de apenas um filme, no caso *Imagens da Prisão*, e que esta análise já seria suficientemente complexa e permitiria uma melhor compreensão do pensamento intelectual e artístico de Harun Farocki. Portanto, dentro da múltipla gama que a produção do artista permite, optei pelo filme em que ele formula considerações sobre as prisões.

Harun Farocki era um artista político. Ele nasceu no fim da Segunda Guerra numa cidade devastada e era sensível ao mundo. Cresceu socialista, deparou-se com um outro lado do regime com a pesquisa do filme sobre Ceausescu e fez o filme *Imagens da Prisão* após um período morando nos Estados Unidos. O cineasta estava atento ao entorno e suas inquietações estão impressas em seus ensaios audiovisuais. Acredito que sua trajetória biográfica está ligada às suas obras, por isso considere importante trazer, no início da dissertação, um *Prólogo Artístico-biográfico* do autor. Este capítulo compõe a Parte I da dissertação, que também traz um capítulo sobre os conceitos que considero pertinentes para definir o que são *Imagens de Arquivo*, matéria-prima de Harun Farocki. A Parte II é composta por seis capítulos que representam os temas identificados durante a análise do filme. A primeira parte da dissertação foi escrita com o objetivo de situar o leitor sobre quem é o artista e a partir de quais premissas eu parto para construir a análise da obra, enquanto na segunda parte foram esmiuçadas e aprofundadas as questões que enxerguei no processo de interpretação da obra fílmica, por isso há uma certa desproporcionalidade de volume entre as partes. A dissertação foi construída assim como tentativa de responder da forma mais adequada possível, o problema que originou esta pesquisa: *como Harun Farocki transforma imagens de arquivo, muitas delas sem qualquer valor estético, em ensaios visuais tão potentes?*

A análise do filme *Imagens da Prisão* foi realizada praticamente quadro a quadro. Elaborar uma montagem com estas imagens no tempo cronológico em que aparecem no documentário, desconstruir a linha narrativa e depois reorganizá-las em blocos temáticos permitiu uma visão mais aprofundada sobre o que o artista observou acerca das imagens que compõem a esfera prisional e

⁶ CALLOU, 2014, p. 14.

a partir das quais o cineasta expõe suas reflexões sobre as semelhanças destas operações imagéticas com as que atuam nos campos extramuros. Considerando o processo de decupagem, foi adotada a *identificação de redundâncias*⁷ como uma etapa para a análise do discurso artístico-visual de Harun Farocki. Ao examinar minuciosamente *Imagens da Prisão*, blocos de imagens foram organizados e agrupados em *temas*, ou seja, grupos de imagens que se repetem com diferentes variações ao longo do filme, identificando aquilo que passaram a ser chamados de “blocos de pensamentos temáticos” do documentarista.

A maior parte dos títulos dos blocos temáticos foi inspirada na obra *Vigiar e Punir* do francês Michel Foucault, referência teórica maior desta dissertação. A escolha não é aleatória, Harun Farocki compartilhava de algumas ideias do autor e parece construir em *Imagens da Prisão* um ensaio visual baseado na teoria do filósofo. A relação entre as obras do cineasta alemão e de Foucault são percebidas por diversos pesquisadores que se debruçaram sobre a obra do artista, como Christa Blümlinger. Segundo a autora, as obras de Harun Farocki geram reflexões semelhantes às de Foucault, ela faz essa relação na introdução do filme *Reconhecer e Perseguir* (2003):

[...] a arte de Farocki partilha com a reflexão de Foucault não apenas o exame da sociedade disciplinar, da maneira como essa administra a vida e transborda sobre ela, mas também a noção arqueológica como instrumento de análise das formações e transformações ao discurso dos quais observa-se a materialidade – e a mediatização. [...] Como na escrita de Foucault, na obra de Farocki as forças estão em movimento, fusão, transformação e alteração perpétuas⁸.

Os outros autores teóricos que embasam esta dissertação são Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman. O primeiro pensa o processo da dessubjetivação acelerada pelo capitalismo, enquanto o segundo escreve sobre a obra de Harun Farocki e formula ideias sobre os lampejos de vida que tento encontrar no pensamento intelectual e artístico do cineasta, fonte de minha inspiração.

Ao primeiro bloco de pensamento temático foi dado o título *Corpo disciplinado*, composto por imagens em preto e branco, nas quais vemos pessoas que foram colocadas à margem da

⁷ O conceito de redundância é formulado por Lévi-Strauss em *O Pensamento selvagem* (São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976), e utilizado por diversos antropólogos na análise de relatos míticos e imagens simbólicas. Nesta investigação, adotamos a abordagem de Gilbert Durand em *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra* (Barcelona: Ed. Anthropos 1993), uma vez que a *mitocrítica* é método desenvolvido para sua aplicação ao discurso artístico.

⁸ BLÜMLINGER, Christa, 2003, apud BELLOUR, Raymond, 2010, p. 147.

sociedade: crianças, pessoas com deficiência, prisioneiros e dependentes químicos. Eles se movimentam de forma semelhante, se organizando e desorganizando em filas. No segundo tema, *Corpo oprimido*, o artista trata sobre o poder de violência e controle do Estado através da relação entre guardas e prisioneiros. A maior parte das imagens retrata cenas violentas, algumas, inclusive, registram a morte. A relação entre guardas e prisioneiros se estende ao terceiro bloco de pensamento temático, *Corpo vigiado*, mas a violência aparece de modo sutil, expressa na violação de privacidade do prisioneiro. A vigilância generalizada, presente também nos espaços “fora” dos muros da prisão, foi possível graças ao avanço das tecnologias, que possibilitaram *a extensão progressiva dos dispositivos de disciplina*⁹. Para Harun Farocki, as tecnologias encontradas no sistema prisional ilustram os processos de dessubjetivação aos quais todos estamos submetidos, ideia que dá título ao quarto bloco de pensamento temático, *A tecnologia como instrumento de dessubjetivação*. O quinto bloco de pensamento temático é sobre *Trabalho e prisão*, questão abordada ao longo de todo o filme *Imagens da Prisão* e nos textos *Miradas que controlam e Trabalhadores saindo da fábrica*, de autoria do artista. A produção do cineasta, tanto escrita quanto artística, em diversos momentos transmite esta concepção do autor de que a destruição do ser humano está intimamente ligada aos mecanismos de produção, inclusive os de produção de imagens. Diferente do restante, o último bloco de pensamento temático trata de um fenômeno que parte do sujeito e que o Estado não pode impedir, embora tente controlar e oprimir, *O Desejo*. É basicamente composto por imagens que representam o momento em que um prisioneiro se vê livre e outras que registraram dias de visitas na prisão.

Como as imagens, enquanto ferramentas de pensamentos éticos, estéticos e políticos, operam na vida contemporânea? Quais são suas capacidades enquanto dispositivos de poder? Harun Farocki, um artista-pesquisador de imagens de arquivos, monta, desmonta e relaciona imagens num fascinante *Atlas*¹⁰ em movimento que resultam em filmes-ensaio que nos levam a questionar o mundo e as imagens que nos atravessam violentamente. Esta pesquisa busca, de alguma forma, divulgar o trabalho de um grande artista, infelizmente pouco reconhecido e contribuir para a discussão sobre as imagens na contemporaneidade.

⁹ FOUCAULT, 1987, p. 173.

¹⁰ Referência à obra *Atlas Mnemosine* de Aby Warburg, uma série de imensos painéis com montagens de imagens e documentos iconográficos coletados ao longo de uma vida de pesquisa. Warburg escreveu: *O “Atlas Mnemosine”, com seu material iconográfico, pretende ilustrar o processo que poderia ser descrito como uma tentativa de assimilar, através da representação do movimento, um banco de valores expressivos pré-formados.* WARBURG, Aby. *Mnemosyne, introduction*. In: *Trafic*, n°9, inverno 1994, p. 39.

1. PARTE I

1.1 Prólogo artístico-biográfico

Harun Farocki, além de sua virtuosa produção artística, tem uma extensa produção escrita que envolve desde análises de produções cinematográficas, inclusive as de sua própria autoria, até suas percepções de mundo e as relações de poder que são operadas através das imagens. Em sua carreira, o artista editou e escreveu sobre cinema na revista *Filmkritik* por mais de dez anos, publicou um livro em coautoria com Kaja Silverman¹¹ sobre Godard e foi professor de cinema na Academia de Belas Artes de Viena e na Universidade da Califórnia, em Berkeley. Seu legado é um extenso e denso trabalho de experimentação e pensamento sobre as imagens do mundo. Sua narrativa estética chama atenção pela originalidade de transformar imagens de arquivo, algumas delas desprovidas de qualquer fim artístico, em ensaios potentes que nos trazem à tona reflexões sobre produção de imagens e a violência contida nos dispositivos de controle, na política, na guerra, na vigilância, na tecnologia, no trabalho, entre outras esferas da vida contemporânea. Seu interesse por estas temáticas parece resultar do contexto no qual nasceu e cresceu como artista, a Alemanha do pós-guerra. Harun Farocki relata que deveria ter nascido em Berlim, porém seus pais tiveram que deixar a cidade devido aos bombardeios¹². O artista nasceu na cidade de Nový Jicín, hoje República Checa, no ano de 1944.

Iniciou sua carreira no cinema de agitação e propaganda política, enquanto estudante de cinema e jovem militante da esquerda radical alemã. Ao longo da década de 1970, realizou produções das mais diversificadas, como programas de televisão infantil, filmes de instrução para trabalhadores e filmes de ficção. O primeiro longa-metragem do cineasta foi lançado em 1978 - “Entre Duas Guerras” - uma ficção sobre o desenvolvimento industrial no período entre a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais, a utilização da indústria de armas como válvula de escape para sua produção e o caráter autodestrutivo do capitalismo. A partir da década de 1980, as imagens de arquivo, mais do que apenas matéria-prima, se revelaram como eixo estruturante e objeto de investigação continuada do artista.

Harun Farocki poderia compor um quadro de artistas contemporâneos que se apropriaram do arquivo para criar potentes obras artísticas que nos convidam a pensar a história e a nossa

¹¹ FAROCKI, Harun; SILVERMAN, Kaja. *Speaking about Godard*. NYU Press, 1998.

¹² FAROCKI, 2013, p. 233.

sociedade para além de uma historiografia tradicional, tanto nas artes visuais quanto no cinema. E embora muitos documentaristas ensaísticos, como Farocki, se apropriem de imagens destinadas a serem esquecidas, *trata-se de um gesto que integra um movimento mais amplo de retomada de imagens já existentes, presente no cenário audiovisual contemporâneo*¹³. Desde a década de 1960 há um movimento crescente de apropriação artística de imagens de arquivo, as obras *são compostas, cada vez mais, de imagens captadas em diferentes mídias e provenientes de variadas fontes: arquivos públicos, privados, familiares, pessoais, cinematográficos, televisivos, de vigilância etc*¹⁴. Este retorno ao arquivo se deve, em parte, à tecnologia que proporcionou a invenção de instrumentos mais leves, baratos e acessíveis de produção de imagens, como as câmeras de vídeo, câmeras digitais, celulares etc. É cada vez mais fácil produzir e manipular imagens e quanto mais imagens são produzidas, maior o interesse e o desejo de fazer uso delas.

O período que precede o lançamento do filme analisado nesta dissertação, *Imagens da Prisão* (2000), foi marcado por acontecimentos importantes na vida pessoal e profissional do artista. Harun Farocki relata que o ano de 1994 foi difícil para a família, Úrsula Lefkens, com quem casou e teve duas filhas, ficou gravemente enferma: “*Era difícil trabalhar nestas circunstâncias e tive que olhar os fragmentos de filmes que tinha em mente para a montagem de A saída dos operários da fábrica mais vezes do que haveria necessitado se a situação tivesse sido outra*”¹⁵. Úrsula faleceu dois anos depois.

Durante a década de 1990, Harun Farocki passou bastante tempo nos E.U.A. Entre 1992 e 1999, deu aulas de cinema na Universidade da Califórnia, em Berkeley, seis meses ao ano. O cineasta, que nas décadas passadas sobrevivera das produções para canais televisivos alemães, sentia que os recursos eram cada vez mais escassos neste meio e partiu para outros caminhos. Entre 1997 e 1998, escreveu em parceria com Kaja Silverman o livro *Speaking about Godard*, no qual analisaram oito filmes do cineasta francês. O livro foi lançado em inglês e em alemão nos dois continentes. O artista alemão admirava a obra de Godard, assim como era fã do cinema da dupla Jean-Marie Straub e Danièle Huillet e expressou mais de uma vez a influência da obra de Bertold Brecht na sua formação artística e intelectual. Em *Trailers escritos*, Harun Farocki relata a

¹³ LINS, 2011, p. 56.

¹⁴ *Idem*, p. 4.

¹⁵ FAROCKI, 2013, p. 254, tradução da autora: *Era difícil trabajar en esas circunstancias y tuve que mirar los fragmentos de películas que tenía en mente para el montaje de Trabajadores saliendo de la fábrica más veces de las que habría necesitado si la situación hubiera sido otra.*

experiência de uma apresentação do livro *Speaking about Godard* seguida da exibição de um dos filmes do cineasta francês, *Nouvelle Vague* (1989), no teatro *Berliner Ensemble*: “Pensei que há umas décadas atrás eu havia visto ali obras de Brecht e que nesta época eu não teria me atrevido sequer a sonhar com uma apresentação minha nesse lugar”¹⁶. No mesmo texto, o documentarista conta que nesta época, os amigos reclamavam que passados cinco anos desde seu célebre filme *Videogramas de uma Revolução* (1992), um documentário de longa-metragem sobre a queda do regime comunista de Nicolau Ceausescu, ele não havia realizado nenhum “grande filme”. Porém, produziu curtas e escreveu artigos para revistas, acreditava que “as grandes obras só eram importantes para aqueles que tentavam fazer carreira e que era antiquado reprovar um artista plástico que só desejava desenhar e que já não realizava grandes pinturas a óleo”¹⁷. O filme *Videogramas de uma Revolução* (1992) parece ter sido marcante para a carreira de Harun Farocki, ele relata que fazer este filme desconstruiu algumas de suas percepções políticas, além disso, o lançamento não foi bem-sucedido, “a causa a que buscava contribuir com o seu trabalho foi rechaçada explicitamente”¹⁸, apenas um espectador presenciou a estreia do filme em Berlim.

O artista volta-se às exposições de arte, produz dezenove trabalhos, sendo destaques as exposições: *Ich glaubte Gefangene zu sehen / I thought I was seeing convicts* (2000) e *Arbeiter verlassen die Fabrik in 11 Jahrzehnten / Workers leaving the factory in eleven decades* (2006), ambas versões dos filmes *Imagens da Prisão* e *A saída dos operários da fábrica*, respectivamente; *Kino wie noch nie (Cinema como Nunca)* (2007), que Harun Farocki concebeu junto a Antje Ehmman; e *Deep Play* (2007) sobre a final da Copa do Mundo de Futebol de 2006. “Eu havia compreendido que o cinema havia deixado de ser para mim um espaço de presença simbólica”¹⁹. O maior número de público e circulação das obras em galerias de arte e museus foi um dos fatores que determinaram o novo viés artístico de Harun Farocki, mas não o único. Para ele, o “público dos espaços de arte tem uma ideia um pouco menos limitada de como se deve juntar imagens e sons”²⁰, ele podia extrapolar a linearidade intrínseca à montagem cinematográfica. No fim, o artista

¹⁶ FAROCKI, 2013 p. 256, tradução da autora: *Yo pensé que unas décadas atrás había visto allí obras de Brecht y que en esa época no me habría atrevido siquiera a soñar con una presentación mía en ese lugar.*

¹⁷ FAROCKI, 2013 p. 256, 257, tradução da autora: *Las grandes obras solo eran importantes para los que intentaban hacer carrera y que era anticuado reprocharle a un artista plástico que solo dibujara y que ya no realizara grandes pinturas al óleo.*

¹⁸ FAROCKI, 2015, p. 117.

¹⁹ FAROCKI, 2013, p. 257, tradução da autora: *Me había hecho comprender que "el cine" había dejado de ser para mí un espacio de presencia simbólica.*

²⁰ FAROCKI, 2013, p. 118, tradução da autora: *El público de los espacios de arte tiene una idea un poco menos limitada de cómo deben ensamblarse las imágenes con los sonidos.*

admite que o motivo de ter “deixado” o cinema para ingressar nos museus e galerias é que não lhe restou outra opção.

Harun Farocki ampliou suas possibilidades artísticas, sem tirar a imagem do centro de seu trabalho. A obra do artista foi marcada por reflexões sobre o papel das imagens nas transformações da sociedade contemporânea e revelou sua inquietação a respeito das imagens e como são criadas, produzidas e perpetuadas ou não pelas instituições. Harun Farocki teve profunda consciência do quanto as imagens, para além de representações, são operadoras do mundo e alteram as organizações, transformando os modos como nos relacionamos. Foi através delas e usando o próprio cinema como ferramenta que ele construiu seu pensamento.

Seus últimos trabalhos apontam para a investigação das imagens produzidas digitalmente. A série *Paralell I, II, III e IV* (2012-2014) é composta por quatro vídeos que mostram a história dos estilos em computação gráfica desde os primeiros jogos da década de 1980; a busca pelas fronteiras dos mundos dos *games* e a natureza dos objetos e como se dá a construção dos heróis nos jogos (avatares).

Harun Farocki faleceu em julho de 2014 na cidade de Berlim.

1.2 Imagens de arquivo: matéria-prima e objeto de investigação

No filme analisado nesta dissertação, *Imagens da Prisão*, como em boa parte de sua produção fílmica, as imagens são de materiais de arquivo, ou seja, foram produzidas originalmente em outros contextos e são produtos da captura do olhar de quem as produziu, estejam elas nos acervos das instituições ou na história da cinematografia mundial. A imagem de arquivo, instância passível de inscrever múltiplas temporalidades, se apresenta como um processo carregado de potência, levando a uma carga crítica e histórica ao mesmo tempo anterior e posterior à sua manifestação. O artista confere à imagem de arquivo uma potência estética e política para além de uma historiografia tradicional que a delega uma função de documento; mais do que objeto, a imagem de arquivo é um resultado em processo de metamorfose como forma simbólica. Harun Farocki dedica a maior parte de sua extensa obra à análise destas imagens, desmistificando sua representação enquanto puro objeto mnemônico, fruto de uma marca histórica, factual ou contextual, ele nos coloca diante destas imagens, muitas vezes operativas, de modo a nos causar a máxima estranheza. Diante das imagens de seus filmes, decompomos o tempo, explorando a descontinuidade da história, e refletimos sobre a indissociabilidade entre o ato expressivo e os

modos de produção dessa expressão. Sobre a utilização de imagens de material de arquivo em suas obras, o documentarista em uma entrevista relata:

Eu acho isso uma ideia muito interessante, fazer uso do patrimônio dos arquivos. E é isso o que eu tenho tentado fazer. Se você olha as imagens guardadas há cinquenta ou cem anos, talvez você possa achar agora leituras diferentes do que as pretendidas então, quando o olhar frio do aparato estava somente gravando alguma outra coisa²¹.

Diante de uma imagem de arquivo, muitas vezes inserida no contexto de um filme, a complexidade da análise é potencializada. Nas obras de Harun Farocki, muitas vezes, os arquivos não correspondem apenas àqueles reservados aos museus e às instituições de guarda de acervos, vemos imagens de câmera de segurança, imagens geradas a partir de gráficos de programas de computadores, entre outras. Ele está interessado no processo de produção das imagens na contemporaneidade, portanto também torna matéria-prima e objeto de investigação aquelas imagens que só foram produzidas graças às conquistas tecnológicas e que estão presentes no nosso cotidiano, imagens que têm a inquietante característica de não serem fabricadas para os olhos humanos, que não foram produzidas para entreter ou emocionar, mas que foram criadas para cumprir determinadas operações militares, técnicas, científicas, governamentais, que servem para registrar, reconhecer, medir, calcular, vigiar e perseguir. A noção de arquivo amplia-se na obra do artista, que se utiliza de imagens que ele define como operatórias:

Desde meu primeiro trabalho sobre este tópico, *Olho-Máquina*, em 2001, eu tenho chamado estas imagens, que não são feitas para entreter ou informar, imagens operacionais. Imagens que não são simplesmente feitas para reproduzir alguma coisa, mas são parte de uma operação²².

Por entender que, neste caso, o conceito de arquivo utilizado na dissertação deva ser mais amplo, tomo como base o pensamento de Michel Foucault, “*o primeiro a haver recuperado o arquivo na reflexão filosófica moderna*²³”, expresso em *Arqueologia do Saber*, onde o autor defende que o arquivo não se refere aos documentos históricos, aos registros, aos dados ou à memória que uma determinada cultura guarda, mas aos sistemas que, na densidade das práticas discursivas, *instauram os enunciados como acontecimentos e coisas*²⁴. Para Foucault, o enunciado não existe, senão em relação a outros, dentro de um *campo de coexistências*; não é uma estrutura,

²¹ CALLOU, 2014, p. 104.

²² FAROCKI, 2015, p. 153.

²³ GUASCH, 2013, p. 240.

²⁴ FOUCAULT, 2008, p. 146.

mas sim *uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis*²⁵; e é invariavelmente expresso através de uma materialidade, objetos *que os homens produzem, manipulam, utilizam, transformam, trocam, combinam, decompõem e recompõem, eventualmente destroem*.²⁶ O arquivo, portanto, é manipulável conforme os desejos e interesses e está suscetível a modificações. Para artistas como Harun Farocki, as imagens de arquivo operam como instrumento estratégico na investigação das *coisas ditas... que não recuam no mesmo ritmo que o tempo, mas que brilham muito forte, que vêm até nós de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas*.²⁷

O artista desenvolve o que Foucault definiu como arqueologia, uma busca não pelas representações que se manifestam nos discursos, *mas os próprios discursos, enquanto práticas que obedecem a regras*²⁸, assim, Harun Farocki *foi tratado de artista arqueólogo ou artista arquivista*²⁹. Sempre atento às forças históricas de poder e de controle operadas por elas, o artista faz uma arqueologia crítica do tempo através das imagens, porém *longe de ser um nostálgico voltado para o passado: ele abre os tempos com seu esforço constante de transmissão*³⁰. Harun Farocki convida o espectador a descobrir os diferentes fluxos temporais e a montar e remontar os elementos contidos nas imagens, afinal, *diante de uma imagem, o presente e o passado nunca cessam de se reconfigurar*³¹. O trabalho de Harun Farocki com os arquivos parece ser uma forma de manipulação do tempo, que se torna irredutível às concepções modernas de um passado e um futuro que poderiam ser datados cronologicamente e que se resumiriam às classificações conhecidas que possuímos da história. Pensar a imagem significa pensar o tempo, sua plasticidade, suas fraturas e seus ritmos, como um campo de forças complexo e impuro, uma multiplicidade de tempos. Para o historiador de arte Didi-Huberman, o anacronismo, enquanto modelo de tempo que, rejeitando o princípio de concordância eucrônica das épocas, aceita enquanto princípio de intelegibilidade do objeto histórico a montagem de tempos diferenciais imanente à memória, *seria, em uma primeira aproximação, o modo temporal de expressar a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens*³². Portanto, tratar as imagens de arquivo como simples

25 *Idem*, p. 98.

26 *Idem*, p. 118.

27 *Idem*, p. 147.

28 *Idem*, p. 158.

29 DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 121.

30 *Idem*.

31 DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 16.

32 *Idem*, p. 38.

documentos da história, noção presente no senso comum, é uma redução simplista que nega toda a potência destas imagens, uma *potência do limiar*³³, pois as imagens não são meras representações, mas *a linha de fratura das coisas*³⁴.

No artigo *Lugares da memória*, a autora Ana Maria Guasch define *a fascinação por armazenar memória e a de guardar história* como princípios inerentes ao arquivo, uma *contraofensiva à pulsão da morte, a pulsão de agressão e de destruição que impele ao esquecimento*³⁵. A obra artística de Harun Farocki se opõe ao esquecimento, principalmente ao que se refere às imagens que ajudam a construir ou portam em seus signos a violência do mundo, e acrescenta novas possibilidades de leitura e reflexão através da montagem destas imagens. O artista trabalha o arquivo em seu interior, reafirmando o pensamento *foucaultiano* de que a “tarefa primordial” não é somente interpretar o arquivo, mas remontá-lo *ordenando-o, repartindo-o em níveis, estabelecendo séries, distinguindo o que é pertinente do que não o é, assinalando elementos, definindo unidades, descrevendo relações e elaborando discursos*³⁶. O historiador de arte Didi-Huberman fundamenta seu conceito sobre as imagens de arquivo neste mesmo sentido, ele pensa as imagens como indecifráveis e sem sentido enquanto não forem trabalhadas na montagem, o arquivo não é nem “*puro e simples ‘reflexo’ do acontecimento, nem a sua pura e simples ‘prova’*. Ele deve ser sempre elaborado mediante recortes incessantes, mediante uma *montagem cruzada com outros arquivos*”³⁷. Uma imagem de arquivo, portanto, é um instrumento que serve tanto para ser lido quanto para ser manipulado, possuindo uma função mnemônica, ao mesmo tempo, operativa. Sobre as obras de Harun Farocki, no texto *Abrir os tempos, armar os olhos: montagem, história, restituição*, o historiador da arte reitera seu pensamento e afirma que o trabalho do artista só “*toma corpo com determinado corpus de imagens de arquivos*”³⁸.

Nos filmes de arquivo, o processo de montagem acontece ao mesmo tempo em que o filme é produzido, diferente de outros documentários que se constituem de imagens que são produzidas apenas com a finalidade de compor o próprio filme. Harun Farocki se debruça sobre o arquivo, apalpa, esmiuça, desmonta, remonta, ajusta. O resultado são filmes-ensaios que transmitem toda

³³ *Idem*, p. 127.

³⁴ *Idem*, p. 126.

³⁵ GUASCH, 2013, p. 239.

³⁶ *Idem*, p. 240.

³⁷ DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 131.

³⁸ DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 122.

uma forma particular de pensamento sobre as imagens através de uma montagem entre “*imagem e imagem, palavra e imagem, som e imagem*”³⁹.

Harun Farocki não nos entrega um trabalho fechado, ele nos adiciona dimensões às imagens e nos convida a outras interpretações e associações. Segundo Didi-Huberman “*as montagens de Farocki nos abrem os olhos, fazem trabalhar nosso pensamento, solicitam nossas próprias constelações*”⁴⁰, ele afirma que o artista nos oferece⁴¹ possibilidades de remontar as imagens criativamente, de acordo com os caminhos que ele propõe, mas para além de suas próprias soluções.

O trabalho de Farocki se mostra diferentemente eficaz: ele se constrói como um atlas de imagens em movimento que nos deixa livres para revistar – reinterpretar, reconhecer, admirar ou não, remontar por nós mesmos – como instrumentos visuais para compreender o mundo⁴².

O espectador, diante das imagens de arquivo dos filmes de Harun Farocki, deve desarmar os olhos, “*derrubar os obstáculos que a ideia prévia – o preconceito – interpõe entre o olho e a coisa*”⁴³ para depois rearmá-los. “*Rearmar os olhos para ver, para tentar ver, para reaprender a ver. A uma época em que toda crítica da violência passa fatalmente por uma crítica das imagens – essas imagens desde então acopladas às armas, essas ‘imagens-armas’*”⁴⁴.

³⁹ BLÜMLINGER, 2010, p. 160.

⁴⁰ DIDI-HUBERMANN, 2018, p. 134.

⁴¹ *Oferecer, nesse sentido, é abrir o sentido (a significação) aos sentidos (às sensações) aguçados do espectador.*

⁴² DIDI-HUBERMAN, 2018 p. 192.

⁴³ *Idem*, p. 120.

⁴⁴ *Idem*.

2. PARTE II

2.1 Análise de *Imagens da Prisão*

“Harun Farocki diz com frequência que ele se sente como um ensaísta – escritor – em sua mesa de montagem e montador em sua mesa de trabalho”⁴⁵. Sobre o tema das prisões, ele escreveu em seu artigo *Kontrollblicke*⁴⁶, publicado pela primeira vez na *Jungle World* nº 37, em 8 de setembro de 1999, sobre suas experiências durante a pesquisa para o documentário *Imagens da Prisão* e compartilha sua visão sobre a instituição carcerária. No texto, Harun Farocki relata que encontrou-se com um detetive particular que se dedicava a defender as famílias de presos que morreram dentro de algumas prisões da Califórnia; conheceu um arquiteto que lhe mostrou o desenho de uma nova prisão para pessoas que haviam cometido crimes sexuais, no Oregon, e comenta o fato de que apenas um terço do que fora projetado acabou sendo construído, uma vez que o setor pensado para um programa terapêutico não fora aprovado. Também relata sua ida à prisão de Campden, próxima à Filadélfia, onde os prisioneiros atrás das grades o olhavam com desprezo, como se fossem feras e onde um guarda lhe comenta que, nos tetos de salas comuns, havia dispositivos para disparar gás lacrimogêneo, mas que nunca haviam sido usados porque após um tempo as substâncias químicas se deterioraram. Assistiu imagens de arquivo que registraram o assassinato de um prisioneiro na prisão de segurança máxima de Corcorán pelas mãos de um guarda que disparou a distância e soube, por outro guarda, que seus parceiros de profissão muitas vezes colocavam nos pátios, de propósito, prisioneiros de gangues rivais para fazerem apostas sobre o resultado das brigas.

Em um outro artigo, intitulado como *Bilderschatz*⁴⁷, algo como “Vocabulário Visual” em português, o artista escreve sobre o conceito de “dicionário visual” que desenvolveu para a realização do filme *A saída dos operários da fábrica* (1995), uma coleção de imagens de cenas produzidas ao longo de cem anos de cinema com a temática que leva o título do filme. Ele diz:

⁴⁵ DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 114.

⁴⁶ Foi acessada a versão em espanhol com o título *Miradas que Controlan*.

⁴⁷ Publicado na *3rd International Flusser Lectures*, em dezembro de 1999. O artigo foi traduzido para o português para fins de estudo.

Na procura de uma ordem para o meu material colecionado eu pensava nos dicionários, que documentassem o uso das palavras ou expressões em uma ordem cronológica, aí eu percebi que não havia nada para o filme que correspondesse a um dicionário.⁴⁸

Harun Farocki montou seu próprio vocabulário imagético para os operários que saem de uma fábrica e quis fazer o mesmo sobre as prisões, a imagem do momento da liberdade de um prisioneiro lhe instigava. Na época da publicação do texto citado, o artista ainda estava na fase de pesquisa e descreve as visitas às prisões como uma experiência horrível: um diretor, de origem armênia, não tolerava que as cercas fossem eletrificadas, pois o levava à recordação dos campos de concentração, mas haveria de se acostumar com isso, Reagan tinha sido eleito e as políticas mudariam; na Filadélfia, a prisão era a única construção na via principal que ainda estava intacta.

No fim, o filme *Imagens da Prisão* é mais do que um resultado de uma pesquisa visual sobre as imagens que remetem ao tema prisional, é um estudo antropológico sobre o estabelecimento penal, *onde a morte e a vida são estudadas através do olho da câmera*⁴⁹. Passados quase 20 anos de seu lançamento em 2000, o documentário segue sendo uma impressionante reflexão sobre as prisões e as imagens geradas sobre e a partir deste contexto, mas, sobretudo, adquire uma dimensão quase premonitória se considerarmos o atual e crescente número de dispositivos de controle individual e social que a revolução digital tem gerado.

A maior parte do filme é constituída de imagens de arquivo, pesquisadas e selecionadas em acervos tão diversos quanto as características das imagens. O resultado da montagem destas imagens é um filme-ensaio, quase que um pensar em voz alta do cineasta, a partir de vários pontos de vista e maneiras de retratar as prisões. Em um de seus textos, o artista revela que fazia sentido investigar sobre as imagens das prisões do país democrático com o mais alto índice de população carcerária⁵⁰ porque nos Estados Unidos, embora os crimes diminuíssem a cada dia, o número de presos só aumentava. *Depois de passar um semestre nos Estados Unidos, quis fazer filmes por lá... Propus examinar a forma como são retratadas as prisões em filmes e vídeos, um estudo como "A saída dos operários da fábrica"*⁵¹.

Nos créditos finais do filme *Imagens da Prisão*, Harun Farocki credita os arquivos sob a chancela *Ausschnitte* (Recortes) às seguintes produções:

⁴⁸ FAROCKI, 1999, p. 5.

⁴⁹ Sinopse do filme *Imagens da Prisão* in *Harun Farocki: Por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

⁵⁰ FAROCKI, 2010, p. 84.

⁵¹ *Idem*.

- *Abseits des Weges* (Alemanha, 1926) – filme ou uma série deles, produzidos na Alemanha na década de 1920, que leva o título “À Margem do Caminho” (tradução para o português) e traz imagens de prisioneiros, trabalhadores em uma fábrica e asilos com pessoas com deficiência de todas as idades.

- *The drug evil in Egypt* (E.U.A., 1931) – filme produzido pelo Ministério da Justiça do Egito para prevenir a população quanto ao uso das drogas. Estas imagens foram reunidas em 1931, nos EUA, e nos apresentam dependentes químicos sendo organizados e reorganizados em filas.

- *Un chant d’amour*, em português, *Uma canção de amor* (Jean Genet, 1950) – com 26 minutos de duração, o único filme do escritor, conta a história de dois prisioneiros, que divididos por uma parede, criam um sistema de comunicação entre si que permite que ambos possam dar vazão aos seus desejos físicos e emocionais.

- *Arbeit und strafvollzug im Zuchthaus Brandenburg-görden* (Alemanha, 1942) – cuja tradução ao português seria “*Trabalho e sistema penal em Brandenburg*”. Trata-se de um filme de propaganda nazista que enaltece a utilidade dos prisioneiros como trabalhadores em serviços não remunerados em benefício da sociedade.

- *Design for correction* (E.U.A., 1963) – é um documentário de média-metragem sobre o presídio de Marion. Dirigido por John Grotti, captado em 16mm e com caráter institucional, o filme busca passar a mensagem de que o presídio foi projetado como um lugar em que até os prisioneiros que cometeram crimes federais poderiam ser reabilitados através de biblioteca, capela, academia de ginástica, hospital e um plano para tratar prisioneiros de modo mais humano que a prisão federal de Alcatraz.

- *Un condamné à mort s’est échappé*, em português, *Um condenado à morte escapou* (Robert Bresson, 1956) – filme ficcional baseado na história real do ativista André Devigny da Resistência Francesa durante a ocupação nazista. Após ser preso, passa seus dias preparando sua fuga.

- *Z* (Heinz Müller, 1965) – filme de propaganda da República Democrática Alemã.

- *Frauenschicksale* (Slatan Dudow, 1952) – também foi produzido como filme de propaganda da RDA, teve grande sucesso de público e conta a história de quatro mulheres, conectadas pelo *bon vivant* Conny, e que buscam a felicidade em uma Alemanha dividida.

- *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959) – no Brasil, o filme foi lançado com o título *O batedor de carteiras*. A ficção conta a história de Michel, que mesmo após cumprir uma sentença por roubo, com a morte da mãe recorre novamente ao crime como meio de sobrevivência.

- *Enligt lag* (Peter Weiss, Hans Nordenström, Sweden, 1957) – um documentário de curta-metragem sobre uma prisão para jovens em Uppsala, Suécia.

- *Maximum Security University* (California Prison Focus, E.U.A., 1997) – é um vídeo documentário que mostra o assassinato de cinco internos no período entre 1990 e 1996, na prisão de Corcorán, na Califórnia. Sobre este arquivo, Harun Farocki escreveu:

Entramos em contato com organizações dos direitos civis que possuíam material organizado de Corcorán, na Califórnia. Nessa prisão de segurança máxima, guardas haviam atirado em internos. Houve 2.000 casos em 10 anos. Cinco internos foram mortos... Uma organização de direitos humanos conseguiu essas imagens de câmera de segurança, graças ao “Ato de Liberdade de Informação”; eu tinha permissão para copiar e citar o material⁵².

As imagens do filme *Imagens da Prisão* oriundas dos arquivos relacionados anteriormente podem ser identificadas, porém há um conjunto de imagens que tem sua origem não creditada. As imagens que compõem este conjunto são coloridas e mostram alguns procedimentos internos da prisão. Algumas delas têm uma estética das imagens gravadas em câmera VHS e mostram guardas em ação contra prisioneiros.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 6' e 7'.

Outras imagens são referentes ao circuito interno de câmeras de vigilância de um presídio e datam do ano de 2000:

⁵² *Idem*, p. 85.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 9' e 10'.

E o filme ainda conta com imagens retiradas de um vídeo que registra o treinamento para guardas:



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 45' e 46'.

No texto *Miradas que controlan*, Harun Farocki relata que em janeiro de 1999 começou sua investigação, junto à diretora de fotografia Cathy Crane, sobre as *imagens das câmeras de vigilância instaladas nas penitenciárias, filmes de instrução para carcereiros, documentários e longas-metragens cuja temática incluiu a vida na prisão*⁵³; já no texto *Bilderschatz*, o cineasta escreve sobre o início da pesquisa de *Imagens da Prisão* e menciona que fez gravações na prisão *Two Rivers* em Oregon⁵⁴, enquanto que no texto *Trailers Escritos*, relata:

Voei para o Oregon, para a prisão onde tinha conseguido entrar, sob a condição de não trazer a câmera comigo. A primeira coisa que o guarda que me levou ao tour me perguntou era onde estava a câmera, e fui pegá-la dentro do carro. Também permitiu que eu copiasse uma boa quantidade de material de arquivo⁵⁵.

Os trechos destes textos nos permitem afirmar que é muito possível que algumas imagens contidas no filme *Imagens da Prisão* tenham sido feitas pela equipe de Harun Farocki enquanto que outras tenham sido retiradas dos arquivos de imagens de alguns presídios, porém não relacionadas nos créditos do filme.

⁵³ FAROCKI, 2013, p. 203.

⁵⁴ *Idem*, 2001, p. 11.

⁵⁵ FAROCKI, 2010, p. 85.

As imagens que constituem o filme possuem características e estéticas variadas e foram agrupadas da seguinte maneira:

Imagens que correspondem a vídeos e documentários de caráter institucional e/ou publicitário, neste caso, são todas imagens em preto e branco e provavelmente filmadas em 35 mm:

- Imagens provenientes do filme *À margem do caminho*: registram cenas de um asilo para pessoas com deficiência de todas as idades, de uma fábrica em funcionamento e de um presídio. A intenção da produção destas imagens é desconhecida, aparentemente, o filme busca apenas registrar o cotidiano de algumas instituições que abrigam pessoas que estão à margem da sociedade;

- Imagens do vídeo *The drug evil in Egypt*: registram dependentes químicos dentro de uma instituição, que não se sabe se funciona como um espaço de reabilitação ou apenas uma prisão. O filme foi produzido com a intenção de inibir o uso de drogas pela população, ou seja, estas imagens foram produzidas para cumprir uma determinada função;

- Imagens do filme *Arbeit und strafvollzug im Zuchthaus Brandenburg-görden*: nota-se uma qualidade superior das imagens em comparação aos filmes mencionados anteriormente. Elas nos mostram o procedimento de ingresso de prisioneiros em uma prisão nazista. O filme é uma produção da propaganda nazista, ou seja, estas imagens também foram produzidas para cumprir uma determinada função;

- Imagens do documentário *Design for correction*: imagens de qualidade superior às demais, provavelmente por terem sido produzidas na década de 1960, e que têm um caráter publicitário. As imagens do filme *Imagens da Prisão* que correspondem a este arquivo enaltecem a engenhosidade e os processos de construção da prisão de Marion. Trata-se de um filme produzido com a intenção de mostrar ao público a eficiência deste novo complexo penitenciário;

- Imagens provavelmente oriundas dos arquivos dos presídios, que mostram como prisioneiros são capazes de produzir armas apenas com os objetos que eles têm disponíveis dentro da cela. São imagens coloridas, realizadas com a intenção de alertar funcionários dos sistemas carcerários sobre os perigos a que podem estar submetidos.

Imagens produzidas para filmes ficcionais:

- Imagens dos filmes *Uma canção de amor*, *Um condenado à morte escapou* e *Pickpocket*: imagens em preto e branco, filmadas em 35mm, que possuem uma intenção estética. São imagens

que foram pensadas, elaboradas e produzidas com o cuidado de um diretor cinematográfico. A maior parte destas imagens presentes no filme *Imagens da Prisão* referem-se ao microuniverso do prisioneiro, o ambiente da cela;

- Imagens do filme *Frauenschicksale*: o filme é uma ficção produzida em 1952, porém as imagens são coloridas. O processo de colorização foi realizado com a técnica conhecida como Technicolor e teve a intenção de atrair público, pois trata-se de uma ficção com viés propagandístico do regime socialista da Alemanha Oriental. O filme conta a história de quatro mulheres que vivem na Alemanha dividida e estão ligadas pelo personagem masculino Conny. Enquanto as mulheres do lado Leste são politicamente conscientes, as mulheres do lado oposto são materialistas e fúteis.

Imagens operacionais, ou seja, não foram produzidas com a função de informar, entreter ou criar prazer estético:⁵⁶

- Imagens de câmera de vigilância: ao longo do filme, vemos imagens de câmera de vigilância tanto coloridas quanto em preto e branco, e todas revelam a baixa qualidade na qual foram produzidas. São imagens produzidas para não durar, e embora não sejam muito antigas, já possuem *uma neblina histórica*⁵⁷, as imagens não têm contornos nítidos e os movimentos são levemente truncados. Em um de seus textos, Harun Farocki escreve:

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?... 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 fita⁵⁸.

- Imagens gráficas: Harun Farocki utiliza imagens que provêm de *softwares* criados com o intuito de monitorar e controlar o comportamento das pessoas que transitam por determinados espaços. Às imagens gráficas que representam prisioneiros num pátio, são comparadas imagens gráficas de consumidores dentro de um supermercado. Mais adiante no filme, vemos imagens gráficas que indicam se uma pessoa transporta algum objeto de metal no corpo. Estas imagens foram produzidas com o intuito de controlar ou de facilitar o lucro.

A metodologia empregada na análise do filme *Imagens da Prisão* considerou uma abordagem baseada no que Gilbert Durand desenvolveu em *De la mitocrítica al mitoanálisis*:

⁵⁶ EHMANN, A.; ESHUN, K. *HF de A a Z ou: 26 introduções a Harun Farocki*. In: FAROCKI, 2010, p. 198.

⁵⁷ BAUTE, M. *A sequência das moedas*. In: FAROCKI, 2010, p. 130.

⁵⁸ FAROCKI, ano, apud BAUTE, M. *A sequência das moedas*. In: FAROCKI, 2010, p. 130.

figuras míticas y aspectos de la obra, pois dá conta de uma crítica artística abrangente que considera uma “tríade” do saber crítico: a estrutura da obra, o contexto socio-histórico e o aparato psíquico - elementos indissociáveis e fundamentais para a compreensão de uma obra de arte. O método, desenvolvido nos anos de 1970, segue o modelo da *psicocrítica* (Charles Mauron, 1949) e *centra o processo compreensivo no relato mítico inerente à significação de todo relato*⁵⁹. Para Durand, cada sequência lida de uma obra - literária ou fílmica - é constituída por *mitemas*, motivos obsessivos que se repetem e *se articulam segundo certos grandes mitos que apresentam uma certa constância em uma época e em uma cultura determinada, como sublinhava Lévi Strauss*⁶⁰, ou seja, a abordagem da obra deve considerar a identificação e o exame das sincronicidades míticas do trabalho (temas). No método durandiano, a primeira etapa reorganiza a narrativa de uma estrutura diacrônica para uma outra que evidencia as redundâncias ou semelhanças temáticas sincronicamente ordenadas. Em um segundo momento Durand busca através desta nova organização identificar os elementos nucleares que permitam relacionar com os grandes mitos diretores, para assim proceder a uma análise do mito presente e de suas motivações. Em meu estudo, no entanto, adoto apenas a primeira etapa estruturalista da metodologia de forma a identificar os temas redundantes, não desenvolvendo uma associação com os mitos diretores por não ser o objeto do estudo. Por isso, ao fazer a análise do filme *Imagens da Prisão*, optei por intitular os motivos obsessivos identificados na obra como “blocos de pensamento *temático*” do autor. Minha escolha pela abordagem mitocrítica tem como objetivo escapar do reduto explicativo linear-diacrônico, buscando entender através destas repetições temáticas uma presença de interesses subliminares que ajudem a compreender o pensamento do autor fora do lugar comum daquela produzida pela leitura do filme em sua estrutura narrativa.

Após a cópia e a organização das imagens do filme em ordem cronológica em que aparecem na narrativa, as redundâncias foram separadas por temas e em seguida cada tema foi desenvolvido separadamente, com base na narração do filme, nos textos que o autor escreveu sobre as prisões e em teóricos que formularam considerações sobre o cinema de Harun Farocki, o sistema prisional, os dispositivos e a sociedade contemporânea. O desenvolvimento destes seis temas – *Corpo disciplinado, Corpo oprimido, Corpo vigiado, A tecnologia como instrumento de*

⁵⁹ DURAND, 1993, p. 341, tradução da autora, “*centra el proceso comprensivo en el relato mítico inherente a la significación de todo relato*”.

⁶⁰ *Idem*, p. 342.

dessubjetivação, Trabalho e prisão e O Desejo - possibilitou uma melhor compreensão do pensamento intelectual e artístico de Harun Farocki.

2.2 Corpo disciplinado

O primeiro bloco de pensamento temático, *O corpo disciplinado*, reúne as variações imagéticas que giram em torno do movimento de corpos que são organizados e reorganizados no espaço, corpos que são manipulados a todo momento como se fossem objetos, segundo Foucault, *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*⁶¹, ou como ele definiu, as *disciplinas*. Este bloco é composto basicamente por imagens em preto e branco, que correspondem aos arquivos dos filmes: *Abseits des Weges* (1926), *The drug evil in Egypt* (1931) e *Um condenado à morte escapou* (1956). Neste trecho, Harun Farocki salienta os semelhantes movimentos corporais das pessoas consideradas à margem da sociedade e que estão abrigadas em instituições como asilos, fábricas e prisões.

Prisioneiros e crianças compõem o mesmo movimento de ordem, representado por filas. O cineasta, em sua narração, compara a marcha de prisioneiros a um desfile militar, uma marcha de triunfo: *A câmera por onde passam os prisioneiros assumiu o lugar de Deus, do rei e do chefe do exército*⁶². Enquanto as imagens de arquivo são colocadas lado a lado, a narração em voz off nos informa que se trata de um filme ou uma série de imagens dos anos 1920 na Alemanha, arquivadas com o título *À Margem do Caminho*.



⁶¹ FOUCAULT, 1987, p. 118.

⁶² *IMAGENS da prisão*. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Movimento Paris, Christian Baute. Alemanha, 2000, vídeo, cor e p&b, 60 min.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 0'30" e 2'.

Na sequência, Harun Farocki nos chama a atenção para a disposição das cuidadoras e dos guardas em colocar as crianças e os prisioneiros, respectivamente, diante das câmeras e em constante movimento, e menciona de onde retirou as imagens dos homens que são organizados e reorganizados em filas, afirma se tratar de imagens de dependentes químicos internados numa instituição, produzidas pelo Ministério da Justiça do Egito, para prevenir a população sobre as drogas. Estas imagens foram produzidas para uma determinada função, embora nem os homens, nem “a câmera”, pareçam confortáveis com a situação. A narração do documentarista sobre as imagens diz: *Os reclusos se exercitando, estão tão pouco treinados como a câmera*⁶³. Os homens parecem “sem jeito”, um olha diretamente para a câmera e faz movimentos como “se quisesse acertar o quadro”. Chama a atenção de Harun Farocki, o movimento, o indivíduo e a sua interação com a câmera. A narração os compara a um exército - fazem e desfazem filas - *Contra que inimigo irão lutar?*⁶⁴



63 *Idem.*

64 *Idem.*



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 2' e 4'.

Neste primeiro bloco do filme, há uma relação inevitável com o que Michel Foucault desenvolveu sobre as disciplinas em *Vigiar e Punir*, ele observa que as disciplinas, enquanto tecnologia de poder, *definem como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina*⁶⁵. A lógica carcerária se expande enquanto método para campos extramuros, pois, segundo o filósofo, a diferença entre a instituição prisional e as demais é apenas a intensidade na qual os *processos que encontramos nos outros dispositivos de disciplina*⁶⁶ operam. Ele afirma que a disciplina é uma modalidade de exercício e que, portanto, pode ser replicada em outras instituições, por isso a semelhança de postura e movimento dos corpos representados nas imagens, a organização disciplinar está presente nos asilos, nas fábricas e nas prisões, os corpos estão submetidos a um mesmo modelo social.

A narração do filme *Imagens da Prisão* nos diz: *A imagem do indivíduo ou do grupo*⁶⁷ e em seguida o espectador fica diante de imagens que destacam indivíduos dentro destas instituições, Harun Farocki atenta para o indivíduo destacado no ambiente, a interação com a câmera e a ação do indivíduo. Uma mulher anda pelo pátio de um manicômio, até que se dá conta das pessoas que portam a câmera e para por um instante. A narração diz: *Nos rostos se busca algo para o qual não há uma definição, isto é o que a câmera atrai. A droga ou a loucura*⁶⁸, referindo-se às imagens dos internados, um numa instituição para usuários de drogas e a outra, no manicômio. Isto é também o que atrai o cineasta para estas imagens.

⁶⁵ FOUCAULT, 1987, p. 119.

⁶⁶ *Idem*, p. 109.

⁶⁷ *IMAGENS da prisão*. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Movimento Paris, Christian Baute. Alemanha, 2000, vídeo, cor e p&b, 60 min.

⁶⁸ *Idem*.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 4' e 5'.

Harun Farocki, em alguma medida, restitui humanidade a indivíduos “à margem do caminho” que se tornaram rastros fantasmas de arquivos de instituições como abrigos, manicômios e prisões. Interessa ao artista encarar estes rostos em primeiro plano, trazer para perto estes corpos marginalizados. Ao pinçar as imagens destas pessoas dos arquivos de sua pesquisa e inseri-las na montagem do filme, o cineasta as restitui ao mundo, realiza um cinema de *profanação*, aquilo que Agamben definiu como um “*contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido*”⁶⁹. Embora estas imagens façam parte de uma memória coletiva, portanto, do *nosso patrimônio comum*⁷⁰, as instituições as conferiram um aspecto de sacralidade, as retiraram *da esfera do direito humano*⁷¹. Muitas das imagens que vemos em *Imagens da Prisão*, por exemplo, *jamais deveriam ter deixado os arquivos de certas prisões americanas*⁷². Em *Abrir os tempos, armar os olhos – montagem, história e restituição*, Didi-Huberman faz essa relação entre o conceito de profanação desenvolvido pelo filósofo e o uso que Harun Farocki faz das imagens, para ele o artista *dá provas de um respeito exemplar em relação a elas, para melhor demonstrar seus modos de funcionamento, mas que esse respeito é profanação no sentido exato que lhe restitui Agamben – restituição ao uso livre dos homens*⁷³. Foucault opera o mesmo ato de

⁶⁹ AGAMBEN, 2009, p. 45.

⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 177.

⁷¹ *Idem*, p. 178.

⁷² *Idem*, p. 171.

⁷³ *Idem*.

profanação em *A Vida dos homens infames*⁷⁴, uma ‘antologia de existências’, de vidas singulares tornadas ‘estranhos poemas’ que o autor quis juntar em uma ‘espécie de herbário’. Trata-se em ambos os casos de um arquivo cuja condição de existência é o encontro entre vidas anônimas e o poder. Sobre esta relação, Foucault escreve:

Para que alguma coisa delas chegue até nós, foi preciso, no entanto, que um feixe de luz, ao menos por um instante, viesse iluminá-las. Luz que vem de outro lugar. O que as arranca da noite em que elas teriam podido, e talvez sempre devido, permanecer é o encontro com o poder: sem esse choque, nenhuma palavra, sem dúvida, estaria mais ali para lembrar seu fugidio trajeto. O poder que espreitava essas vidas, que as perseguiu, que prestou atenção, ainda que por um instante, em suas queixas e em seu pequeno tumulto, e que as marcou com suas garras, foi ele que suscitou as poucas palavras que disso nos restam [...]. Todas essas vidas destinadas a passar por baixo de qualquer discurso e a desaparecer sem nunca terem sido faladas só puderam deixar rastros – breves, incisivos, com frequência enigmáticos – a partir do momento de seu contato instantâneo com o poder⁷⁵.

2.3 Corpo oprimido

O segundo bloco de pensamento também é sobre o controle dos corpos, porém sob o ponto de vista da relação entre guardas, que representam o poder do Estado, e os prisioneiros. Este bloco temático foi chamado de *O corpo oprimido*, o qual reúne imagens de força física e violência explícita contra prisioneiros, e inicia com imagens coloridas feitas dentro de uma penitenciária. As imagens parecem ter sido gravadas em fita VHS e flagram a violência contra um prisioneiro, que é detido por mais de cinco guardas. São imagens impactantes que parecem ter sido geradas com o intuito de registrar a ação dos agentes penitenciários, sem que o espectador possa saber se como modelo a ser seguido por outros agentes ou para constituir prova contra o prisioneiro ou qualquer outro motivo. Harun Farocki não aclara esta questão.

⁷⁴ O artigo "*La Vie des Hommes Infâmes*" foi editado no "*Les Cahiers du Chemin*", nº 29, de 15 de janeiro de 1977. Inspirado pela leitura de um registro de um internamento, Foucault constrói uma espécie de herbário de vidas singulares, existências reais e sem traços de grandeza. Ele não se ocupa de grandes acontecimentos e de grandes homens da história, ou de eventos e homens exemplares, mas de acontecimentos cotidianos e homens insignificantes, ‘não-famosos’, aqueles que foram esquecidos e recusados pela história oficial.

⁷⁵ FOUCAULT, 2003, 205.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 6' e 7'.

Imagens semelhantes aparecem em outros momentos do filme. Vemos imagens de prisioneiros que se recusam a ser observados. A narração do documentarista diz: *De novo os prisioneiros resistem a ser observados. De novo vêm os guardas com um bastão. Outra vez com gás. Uns desistem e estendem as mãos para serem algemados por uma abertura com essa função. Noutros casos, os guardas entram à força, cela adentro*⁷⁶.



⁷⁶ *IMAGENS da prisão*. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Movimento Paris, Christian Baute. Alemanha, 2000, vídeo, cor e p&b, 60 min.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 46' e 48'.

Ele complementa: *O exercício de poder e de violência tem de ser constantemente treinado. Poder e violência parecem quase sempre impessoais hoje. O exercício do poder cara a cara já não é usual, assim como fazer pão ou matar gado*⁷⁷. Em uma parte do seu texto *Miradas que controlan*, que recebe o título de *O cárcere como espetáculo*, Harun Farocki analisa como a prática do castigo se alterou radicalmente na modernidade, uma vez que execuções públicas foram eliminadas e as pessoas que cometeram crimes passam a ser encarceradas atrás de muros, longe dos olhos públicos. O artista, porém, não se furta em recordar - através de uma cena que assiste em um filme produzido para a formação de carcerários - como imagens de prisões ainda evocam o passado brutal da justiça penal.



⁷⁷ *Idem.*



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 48' e 49'.

Harun Farocki aborda a questão da opressão e da violência praticada pelo Estado através da figura dos guardas, pelas imagens que não possuem em si a mesma agressividade, porém ganham uma dimensão devastadora na montagem do documentarista, trata-se de um vídeo de treinamento de carcereiros. O treinamento deveria ser sério, mas há um clima descontraído. Um dos guardas atua como se fosse um prisioneiro. O personagem tem um tom caricato, ele provoca os companheiros que estão na sala, alguns deles riem. Após insistentes gracinhas do “prisioneiro”, um dos guardas em treinamento “atira” e o “prisioneiro” cai no chão. O responsável pela instrução do treinamento pergunta: *O que vocês fazem agora? Um guarda o atingiu. Foi justo este tiro?*⁷⁸ Ele olha para o guarda em treinamento que “atirou” no detento e diz: *Não vai trabalhar aqui muito tempo, entende?*⁷⁹ Ouve-se o som de risos ao fundo. Harun Farocki nos diz: *Exercícios para a formação de pessoal de prisões*⁸⁰.



78 *Idem.*

79 *Idem.*

80 *Idem.*



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 45' e 46'.

Estas imagens do vídeo de treinamento aparecem logo após uma longa sequência sobre a morte dentro das prisões, trata-se da execução do detento William Martinez em Corcorán, na Califórnia. A narração nos diz: *Imagens de câmera de vigilância. Chamam a atenção só em caso de exceção. Só em caso de exceção, as fitas não são apagadas e reutilizadas. Um caso de exceção: a morte*⁸¹. Estes arquivos só foram mantidos pelas instituições porque houve uma morte, do contrário, as fitas teriam sido apagadas e reutilizadas. As imagens “sobreviveram”, se tornaram arquivos dentro das instituições, e perpetuaram sua existência através das mãos do cineasta.

São mais de três minutos de imagens de câmera de vigilância - portanto imagens mudas em preto e branco, truncadas, sem a fluidez das narrativas dramáticas – que testemunham a morte. As imagens nos mostram uma briga entre dois detentos, um deles William, eles trocam socos e chutes; outros prisioneiros se afastam e deitam no chão, pois, conscientes das consequências que aquela cena pode ter, anunciam aos guardas, em forma de movimentos, que não estão envolvidos; uma fumaça de pólvora aparece na imagem; um corpo cai estendido no chão.



81

Idem.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 41' e 43'.

A narração do arquivo original diz: *William Martinez é atingido. William Martinez, 30 anos, condenado por assalto à mão armada, fica no chão mais 9 minutos*⁸². As imagens pertencem ao documentário *Maximum Security University*, produzido por uma organização de Direitos Humanos que investigou a morte de cinco detentos, ao longo de dez anos, em uma prisão de Corcorán, na Califórnia. Enquanto assistimos imagens gravadas por uma câmera de vigilância, um dos advogados envolvidos na causa narra as circunstâncias em que a morte de um destes prisioneiros aconteceu:

Por causa da segurança, o pessoal precisa de 9 minutos e 15 segundos para levar quatro prisioneiros e Martinez do pátio. Condensamos esse tempo para o vídeo. Uma vez chegado ao pátio, o pessoal assiste Martinez, colocando-o numa maca e levando-o embora. Dois homens, de fato, entram no pátio. Um deles inclina-se sobre a maca. Martínez morreu⁸³.



82 *Idem.*

83 *Idem.*



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 43' e 44'.

Harun Farocki finaliza a sequência da morte com a seguinte informação: *Morto com um tiro no dia 7 de abril de 1989.*⁸⁴ Para o espectador, que acabou de assistir a sequência que registra o assassinato do prisioneiro William Martínez, não existe graça no vídeo de treinamento. Os risos soam como uma afronta, a desumanidade expressa no escárnio. A falta de seriedade representa o despreparo que resulta na execução do outro, e nisso não há a menor graça. As imagens do treinamento dos guardas, que se assistidas fora do contexto do filme podem não ser consideradas tão ofensivas, em *Imagens da Prisão* tomam outra dimensão e nos atravessam violentamente. Sobre esta sequência, Didi-Huberman escreve:

[...] ele remonta essas imagens, ou seja, ele as dissocia, desdobra, comenta, dialetiza e, por meio daquilo que chama “montagem flexível”, nos conduz a não ficarmos parados diante desse assassinato gravado ao vivo. É nesse momento que ele nos toma pela mão, nos ajuda

⁸⁴ *Idem.*

a rapidamente nos recompor e a refletir, para além de qualquer repulsa emotiva, não apenas em relação ao que acabamos de ver, mas também às condições – factuais, intuitivas, técnicas, políticas – que tornaram possível um tal acontecimento.⁸⁵

Harun Farocki se apropria das imagens mantidas sob a guarda dos arquivos, oferecendo a essas imagens outras interpretações possíveis, capazes de revelar “*estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e que por ele são condicionados*”⁸⁶. Em outra sequência do filme *Imagens da Prisão*, o cineasta também ilumina a violência contida em imagens que por si só não causam comoção dramática, Michael Baute escreve sobre este trecho do filme em seu artigo *A sequência das moedas*⁸⁷. Neste texto, Baute discorre sobre a desdramatização do acontecimento, fomentado pelas imagens frias provenientes das câmeras de vigilância.

As imagens que vemos são azuladas e mostram prisioneiros dentro de uma sala em um dia de visitas. A câmera “percorre o olhar” por toda a sala e se fixa numa mulher que visita um prisioneiro. A narração nos diz: *Aqui uma câmera vigia as visitas. Está colocada no teto e é teledirigida pelo guarda*⁸⁸. As imagens não possuem grandes qualidades técnicas, já que são produzidas apenas com o intuito de sinalizar algo que saia do contexto da normalidade, e embora não sejam tão antigas, já apresentam a *neblina histórica*, os contornos são indefinidos e o movimento é ligeiramente embaçado⁸⁹. A mulher retira duas moedas da bolsa e as coloca em cima da mesa a fim de que o homem as observe, uma é antiga, a outra, nova. A narração diz: *o mundo lá fora mudou, a moeda nova lembra a vida perdida*⁹⁰. O enquadramento em *plongée* da vigilância possibilita, no máximo, a aproximação em *zoom*, não vemos as expressões faciais do homem e da mulher, não há um contraplano narrativo. A moeda nova representa uma vida perdida, as imagens de câmera de vigilância minimizam a violência contida nesta metáfora cruel:

[...] as imagens de vigilância quase nunca contêm um movimento de câmera ou um corte, as formas convencionais de construção narrativa estão ausentes. Logo, o que acontece é extremamente desdramatizado e nos damos conta do quanto o narrador torna-se cúmplice ou colaborador do filme⁹¹.

⁸⁵ DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 161.

⁸⁶ AGAMBEN, 2009, p. 28.

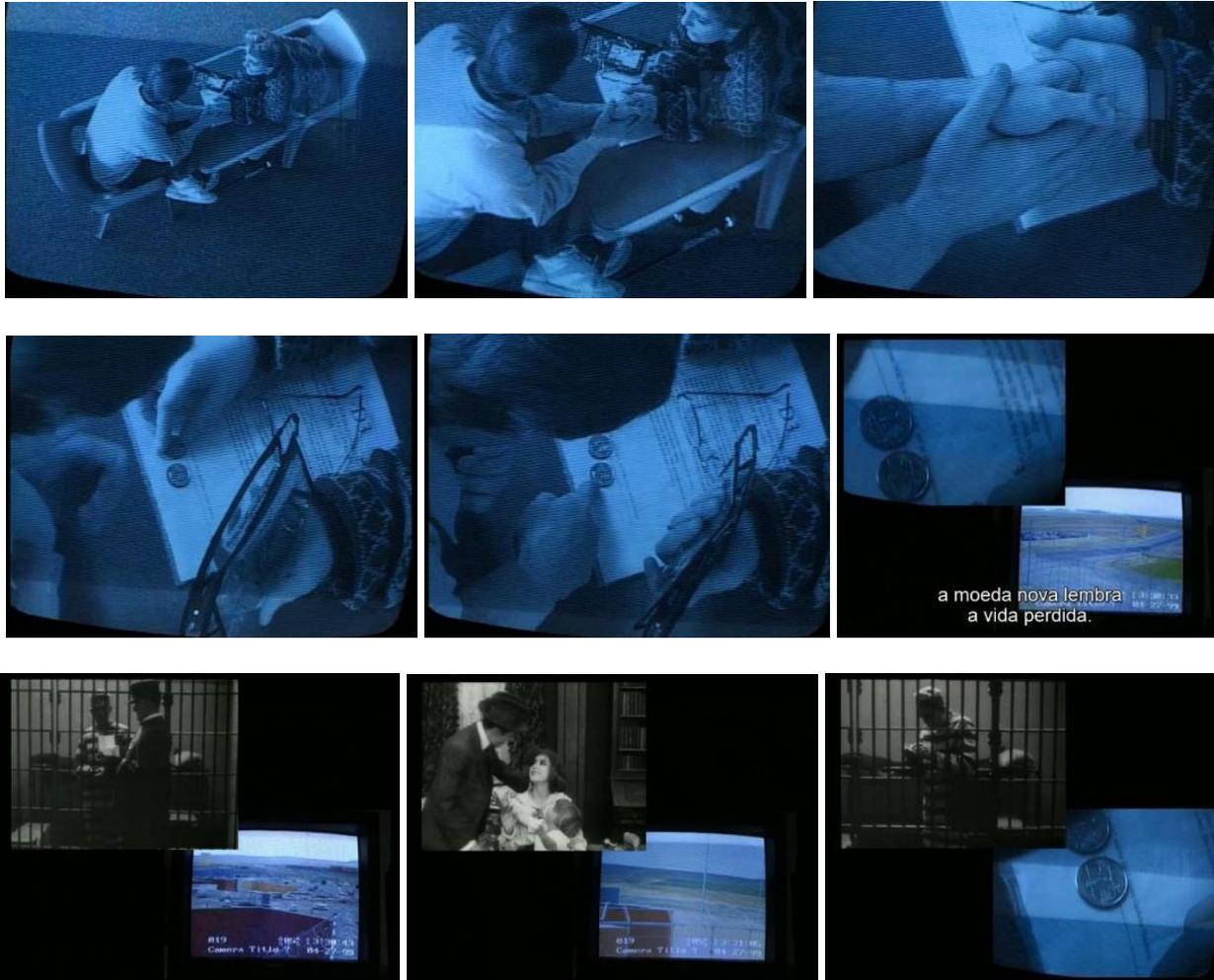
⁸⁷ BAUTE, M. *A sequência das moedas*. In: FAROCKI, 2010, p. 128.

⁸⁸ *IMAGENS da prisão*. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Movimento Paris, Christian Baute. Alemanha, 2000, vídeo, cor e p&b, 60 min.

⁸⁹ BAUTE, M. *A sequência das moedas*. In: FAROCKI, 2010, p. 130.

⁹⁰ *IMAGENS da prisão*. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Movimento Paris, Christian Baute. Alemanha, 2000, vídeo, cor e p&b, 60 min.

⁹¹ FAROCKI, Harun, ano, apud BAUTE, M. *A sequência das moedas*. In: FAROCKI, 2010, p. 131.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 36' e 38'.

A imagem das moedas, uma antiga e outra nova, que representam a vida que continua acontecendo “lá fora”, é comparada a imagens produzidas por uma câmera de vigilância que grava o exterior da prisão. Em seguida, estas imagens do exterior da prisão também são comparadas às de um filme preto e branco mudo, provavelmente da década de 1920. Neste filme, o prisioneiro recebe uma carta que informa que sua amada casou-se novamente. Então, vemos a mulher com uma criança de colo beijando um homem. A imagem volta para o prisioneiro, que agora é comparada à imagem das duas moedas. Ambos os objetos, carta e moeda, conectam os prisioneiros à vida fora da prisão. A diferença é que as imagens do filme ficcional, embora tenham sido produzidas na década de 1920 com o intuito de contar uma história inventada, conferem mais emoção e drama à situação de sofrimento do condenado que as imagens produzidas pelas câmeras de vigilância.

2.4 Corpo vigiado

O cineasta aborda a violência do sistema prisional, tanto praticada de maneira mais brutal, pela força física, quanto de modo mais sutil, através da violação da privacidade, *graças às técnicas de vigilância, a “física” do poder, o domínio sobre o corpo se efetua sem recurso, pelo menos em princípio, ao excesso, à força, à violência*⁹². Segundo Foucault, *o exercício da disciplina supõe um dispositivo que obrigue pelo jogo do olhar; um aparelho onde as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder, e onde, em troca, os meios de coerção tornem claramente visíveis aqueles sobre quem se aplicam*⁹³. O sistema disciplinar opera processos de desumanização nos quais as imagens atuam, sejam elas gravadas com a funcionalidade do registro da ação “técnica” ou da representação do imaginário do ambiente presídio, como em *Um condenado à morte escapou* (1956), de Robert Bresson, ou no filme de Jean Genet, *Uma canção de amor*, onde um guarda observa a vida sexual dos prisioneiros. A narração diz: *Os prisioneiros têm consciência de que estão sendo observados*⁹⁴. Harun Farocki está interessado nas imagens que nos levam ao terceiro bloco de pensamento temático, *O corpo vigiado*.



⁹² FOUCAULT, 1987, p. 148.

⁹³ *Idem*, p. 143.

⁹⁴ *IMAGENS da prisão*. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Movimento Paris, Christian Baute. Alemanha, 2000, vídeo, cor e p&b, 60 min.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 7' e 8'.

O documentarista insere imagens de câmera de vigilância coloridas, que correspondem a um tempo mais recente, ele diz: *A prisão é um lugar de proibições, de segredos e transgressões, pelo menos, das desejadas e imaginadas*⁹⁵. A câmera que “assumiu o lugar de Deus” permanece nas instituições, no caso, as prisões, até os dias atuais, elas só ganharam mais força, tornaram-se onipresentes. O cineasta compara o olhar do guarda do filme de Genet com o “olhar” da câmera de vigilância de uma prisão. O filme ficcional é de 1950, as imagens das câmeras foram produzidas no ano 2000. A vigilância e o direito à violação da privacidade dos prisioneiros permanece, o que muda é o instrumento de observação, vai do olho à câmera-(olho). *A sujeição nasce de uma relação fictícia*⁹⁶, não é preciso recorrer à força para que um prisioneiro tenha um bom comportamento, *quem está submetido a um campo de visibilidade, e sabe disso, retoma por sua conta as limitações do poder; fá-las funcionar espontaneamente sobre si mesmo*⁹⁷.

Na seção *Olhar que controla*, do texto *Miradas que controlam*, Harun Farocki discorre sobre o modelo panóptico de controle de Jeremy Bentham e a importância do prisioneiro de se sentir exposto ao olhar humano. Embora o prisioneiro esteja afastado dos olhos da sociedade, o guarda é a sua representação e cada vez menos é possível esconder segredos dos guardas, a vigilância é onipresente e ininterrupta, as câmeras operam como extensão dos olhos, num esquema panóptico intensificador do poder. Segundo Foucault, *o efeito mais importante do panóptico é induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder... o ideal é que ele se saiba vigiado*⁹⁸. Este mecanismo de poder atravessa todas as esferas da sociedade disciplinar em que vivemos, o princípio panóptico

⁹⁵ *IMAGENS da prisão*. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Movimento Paris, Christian Baute. Alemanha, 2000, vídeo, cor e p&b, 60 min.

⁹⁶ FOUCAULT, 1987, p. 167.

⁹⁷ *Idem*, p. 168.

⁹⁸ FOUCAULT, 1987, p. 167.

não é apenas a solução técnica para uma questão prisional, *através dele se constrói um tipo de sociedade*⁹⁹.

Segundo Foucault, a sociedade disciplinar se iniciou fortemente na segunda metade do século XVIII, graças ao aumento geral da riqueza e o grande crescimento demográfico. As ilegalidades que antes tinham como alvo a violação dos direitos, passam a romper no campo das ilegalidades contra os bens. Os camponeses que outrora não eram punidos por práticas irregulares como pasto livre e recolha de lenha, passam a ser perseguidos pelos novos proprietários, “*a propriedade da terra tornou-se uma propriedade absoluta*”¹⁰⁰. O desenvolvimento da sociedade capitalista, cunhada pela divisão de classes, proporcionou a reestruturação das ilegalidades. Por um lado, às classes populares estavam acessíveis as ilegalidades dos bens, por outro, a burguesia regulamentava as próprias leis a favor do funcionamento econômico, mesmo que ferissem direitos. Essa redistribuição das ilegalidades reestruturou todo o circuito judiciário e as relações de poder que vigoram na sociedade até os dias atuais. Há um ajuste nos mecanismos de controle que passam a vigiar o comportamento cotidiano das pessoas, seus gestos, identidades e atividades. A justiça passa a levar em conta toda uma delinquência que outrora deixara escapar, afirmando a necessidade de uma vigilância constante sobre os bens e maior meticulosidade sobre os comportamentos dos indivíduos. Talvez por isso as obras artísticas de Harun Farocki sejam tão pertinentes no contexto atual, ele se utiliza de imagens produzidas por diferentes dispositivos onipresentes na sociedade contemporânea. Como lembra Didi-Huberman, “*não se tornou complicado rever a cada dia, por nossa própria conta, as imagens de nossos ‘aparelhos de Estado’, desde que Farocki nos desmontou e restituiu sua estratégia, sua duplicidade, sua complexidade, a temível técnica?*”¹⁰¹.

Ainda há outro mecanismo de controle da sociedade disciplinar, que atua de forma indireta no comportamento dos indivíduos, o edifício “prisão”. Ele funciona como um aviso da possibilidade de punição dos castigos, induz, de certo modo, o sujeito ao autocontrole. No filme, Harun Farocki organiza uma sequência de imagens sobre a localização das prisões, a narração diz: *A nova prisão de Marion, Illinois, parece uma central nuclear, um aeroporto e também uma fábrica. As antigas prisões estão situadas dentro da cidade, à vista de todos. O próprio edifício é*

⁹⁹ *Idem*, p. 178.

¹⁰⁰ FOUCAULT, 1999, p. 72.

¹⁰¹ DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 176.

um aviso ou uma advertência de castigo. No texto *Bilderschatz*, Harun Farocki escreve que a maioria das prisões estadunidenses fica na periferia das cidades e que no entorno não há nada que remete ao planejamento de uma cidade ou um espaço público. Ele recorda que esteve em prisões construídas em regiões praticamente inóspitas, o que o faz lembrar que antigamente se enviava os prisioneiros para as colônias. Por fim, ele diz: *Nos EUA, a maioria dos campos militares também foi estabelecida nesse tipo de colônias do interior*¹⁰².



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 20' e 22'.

Em um determinado momento do filme, ouvimos da narração: *Na maioria das prisões civis do mundo, os guardas estão familiarizados com os sonhos dos prisioneiros como se dormissem perto deles*¹⁰³; e imagens que têm o olhar como ponto central ressurgem, sob o ponto de vista do prisioneiro, sob o ponto de vista do guarda. É evidente e ilustrativa a comparação que o cineasta realiza entre as imagens da representação dos guardas que espiam por um buraco na porta da cela no filme de Bresson, na década de 1950, e as imagens do ponto de vista dos prisioneiros dentro das celas, que possuem portas de aço inteiramente vazadas e que correspondem a um período mais atual. Harun Farocki completa: *Nas prisões convencionais, para os prisioneiros é quase impossível*

¹⁰² FAROCKI, 1999, p. 8, tradução da autora.

¹⁰³ *IMAGENS da prisão*. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Movimento Paris, Christian Baute. Alemanha, 2000, vídeo, cor e p&b, 60 min.

*guardar um segredo dos guardas*¹⁰⁴. Afinal, *o olhar disciplinar teve, de fato, necessidade de escala*¹⁰⁵.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 19' e 20'.

Em contraponto às imagens da cela moderna, que permite maior visibilidade e vigilância, são mostradas imagens de guardas enfrentando prisioneiros que impedem a visão. Eles agem com violência, há uma disputa. Os guardas empurram os colchões que obstruem a visão e espirram gás de pimenta no interior das celas. Enfim, nem todos os prisioneiros gostam de ser observados. Na narração, Harun Farocki nos diz: *Os prisioneiros da cela 131 resistem a ser observados. Os guardas não podem permitir*¹⁰⁶.



¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ FOUCAULT, 1987, p. 146.

¹⁰⁶ *IMAGENS da prisão*. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Movimento Paris, Christian Baute. Alemanha, 2000, vídeo, cor e p&b, 60 min.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 8' e 10'.

Logo em seguida, ele reforça a onipresença das câmeras de vigilância: *As câmeras de vídeo multiplicam a perspectiva de controle. Seu olho frio deve ilustrar a prisão, desmistificá-la*¹⁰⁷. Para o artista, a impessoalidade contida no exercício de poder e violência nos tempos atuais passa pela avanço das tecnologias e como as imagens estão imbricadas neste processo. Na cena a seguir, ao aproximar a imagem de uma guarita localizada dentro de uma prisão, o cineasta nos mostra como a tecnologia das câmeras possibilitou este distanciamento entre guardas e prisioneiros. A narração de Harun Farocki nos diz: *O pátio da prisão de Corcorán, uma cunha de concreto, sem nenhuma vegetação. Atrás da janela, guardas armados e, por cima, câmeras. O eixo visual e o eixo do tiro coincidem*¹⁰⁸.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 49' e 50'.

Ele continua: *Desde a existência da prisão de alta segurança de Corcorán, houve milhares de brigas entre os prisioneiros. Quase duas mil vezes os guardas dispararam. Houve centenas de feridos, alguns gravemente, cinco prisioneiros morreram*¹⁰⁹.

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ *Idem.*



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 50' e 51'.

Enquanto Harun Farocki compara as imagens do treinamento de carcereiros às imagens de uma briga entre dois prisioneiros no pátio da prisão, ouvimos o áudio do vídeo de treinamento, no qual o instrutor diz: *Ali está no chão, atingido da torre de controle. Como será na vida real? Leva isto a sério! O que vai fazer agora? Um guarda o acertou, o que vai acontecer? O que você viu?*¹¹⁰ Este voz *over* me remete ao pensamento de Foucault sobre como *a continuidade carcerária e a difusão da forma da prisão permitem legalizar, ou em todo caso legitimar, o poder disciplinar, que evita assim o que possa comportar de excesso ou de abuso*¹¹¹. Na imagem de câmera de vigilância, vemos dois detentos no chão do pátio, parece que um guarda atirou. O documentarista narra: *Cada vez que se utilizou uma arma, foi justificada pela comissão do inquérito*¹¹². Perante as imagens de treinamento que acabamos de ver, onde guardas riem das instruções, como levar a sério estas justificativas?

Harun Farocki nos avisa que as imagens que veremos a seguir foram comentadas pelos defensores de direitos humanos da *California Prison Focus*:

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ FOUCAULT, 1987, p. 250.

¹¹² *IMAGENS da prisão*. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Movimento Paris, Christian Baute. Alemanha, 2000, vídeo, cor e p&b, 60 min.

Ao segundo 24, Federico aproxima-se de Randall e levanta os punhos. Randall reage e a briga começa. Federico corre, perseguido por Randall. De repente, Federico para, vira-se e enfrenta Randall. Randall quer atirar Federico no ar. O relatório de inquérito diz que o guarda avisou duas vezes sem receber uma resposta. A arma de 37 milímetros não disparou. No segundo 29, Randall agarra Federico na cintura, de forma a poder controlá-lo. Ainda no segundo 29, Federico está num ângulo de 45 graus, com o braço direito estendido. Observa-se que Randall está de frente, na linha de projeção. Federico está de cabeça para baixo. O relatório escreve essa cena dramática assim: Randall levantou Federico por cima da cabeça para o derrubar contra o chão de concreto. O guarda, vendo o perigo, dispara uma vez a sua HK 9mm na perna de Randall. Randall gira e Federico dá uma volta. Suas pernas apontam ao muro, em cima à direita. Entre os segundos 29 e 30 Federico aterra seguro sobre três pontos. Randall inclina-se em frente de Federico, as suas costas estão viradas para o guarda. Dá dois passos à direita. De repente cambaleia para a esquerda e cai mortalmente ferido no segundo 30.¹¹³



113

Idem.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 51' e 53'.

Harun Farocki repete a sequência das imagens que acabamos de ver, desta vez aproximando o espectador dos movimentos, e pergunta: *Isto significa que teria sido legítimo matar Randall se Federico não conseguisse controlar sua queda?*¹¹⁴.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 53' e 54'.

114 *Idem.*

A última sequência do filme é montada por imagens de câmera de vigilância que monitoram o pátio de uma prisão. Harun Farocki narra: *Desde que houve artigos da imprensa e processos, nas prisões da Califórnia já não se dispara nos prisioneiros quando eles lutam. Agora dispara-se sobre os agitadores água com gás lacrimogênio ou outra substância irritante*¹¹⁵.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 58' e 60'.

Um guarda, através do dispositivo câmera-armas, grava imagens, ao mesmo tempo que dispara água com gás nos prisioneiros que brigam. Harun Farocki termina o filme com a seguinte sentença: *O canhão de água está equipado com uma câmera, que grava a intervenção. De repente, já não há mais razão para disparar sobre os prisioneiros*¹¹⁶.

115 *Idem.*

116 *Idem.*

2.5 A tecnologia como instrumento de dessubjetivação

No texto *Miradas que controlan*, Harun Farocki escreve algumas seções sobre a questão do avanço da tecnologia e o sistema carcerário. Na seção *Tecnologia de vigilância*, ele relaciona como o sistema privado de prisões nos EUA e o desenvolvimento e a implementação de novos recursos tecnológicos, por parte destas empresas, afetam a vida dos prisioneiros, que a cada dia têm menos contato humano. Em suas palavras: *Máquinas que expressam o desejo de objetividade, de repressão desapaixionada*¹¹⁷. Já em *A eliminação dos muros* o cineasta discorre sobre a principal consequência da tecnologia do controle eletrônico, a desterritorialização. Para ele, os espaços têm perdido suas especificidades, um aeroporto contém um centro de compras, que por sua vez contém um instituto de ensino etc. E pergunta: *o que ocorrerá com a prisão na medida em que ela funciona como espelho da sociedade, operando como reflexo e como projeção?*¹¹⁸ Harun Farocki ainda reflete sobre como a tecnologia eletrônica permite que um prisioneiro viva fora da prisão, através do controle por tornozeleiras eletrônicas e outros dispositivos, enquanto pessoas comuns tornam-se cada vez mais “prisioneiras” em seus condomínios fechados. Ele ainda analisa, no capítulo *O fim dos temas e gêneros* do mesmo texto, como a tecnologia desdramatiza a vida cotidiana e, portanto, a representação cinematográfica: *Com o aumento do controle eletrônico também a vida cotidiana será difícil de representar, de dramatizar, como o é o trabalho cotidiano*¹¹⁹. O tema sobre a relação da tecnologia e o sistema prisional foi abordado em seus textos e é analisado neste bloco de pensamento temático *A tecnologia como instrumento de dessubjetivação*. As imagens são, na maioria, gráficas e representam sistemas de controle de corpos que se movem em um determinado espaço, seja ele uma prisão ou um supermercado.



117 FAROCKI, 2015, p. 206.

118 *Idem.*

119 *Idem.*, p. 211.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 29' e 30'.

A narração nos diz que as imagens de câmera de vigilância instaladas nos supermercados, a princípio, tinham como função a inibição do roubo. Mais tarde, estas imagens foram utilizadas para a análise do comportamento dos clientes em relação ao consumo, estratégias foram desenvolvidas para que o consumidor comprasse mais produtos. Segundo Foucault, na sociedade disciplinar *importa estabelecer as presenças e as ausências, saber onde e como encontrar os indivíduos, instaurar as comunicações úteis, interromper as outras, poder a cada instante vigiar o comportamento de cada um, apreciá-lo, sancioná-lo*¹²⁰.

Harun Farocki nos coloca diante de dois pontos de vista de um consumidor dentro de um supermercado, um é representado pela imagem técnica gerada a partir de um *software* que localiza os consumidores entre as prateleiras, e o outro, por uma imagem subjetiva de um consumidor que observa uma prateleira de produtos. Ele nos diz:

Nesta simulação, os quadradinhos simbolizam os clientes que andam pelos corredores de um supermercado. Trata-se de saber que caminho o cliente escolhe. Quanto maior o trajeto, maior o contato com os produtos e mais alta a possibilidade de uma compra espontânea. Pode-se selecionar um cliente e aparecem as suas compras.¹²¹

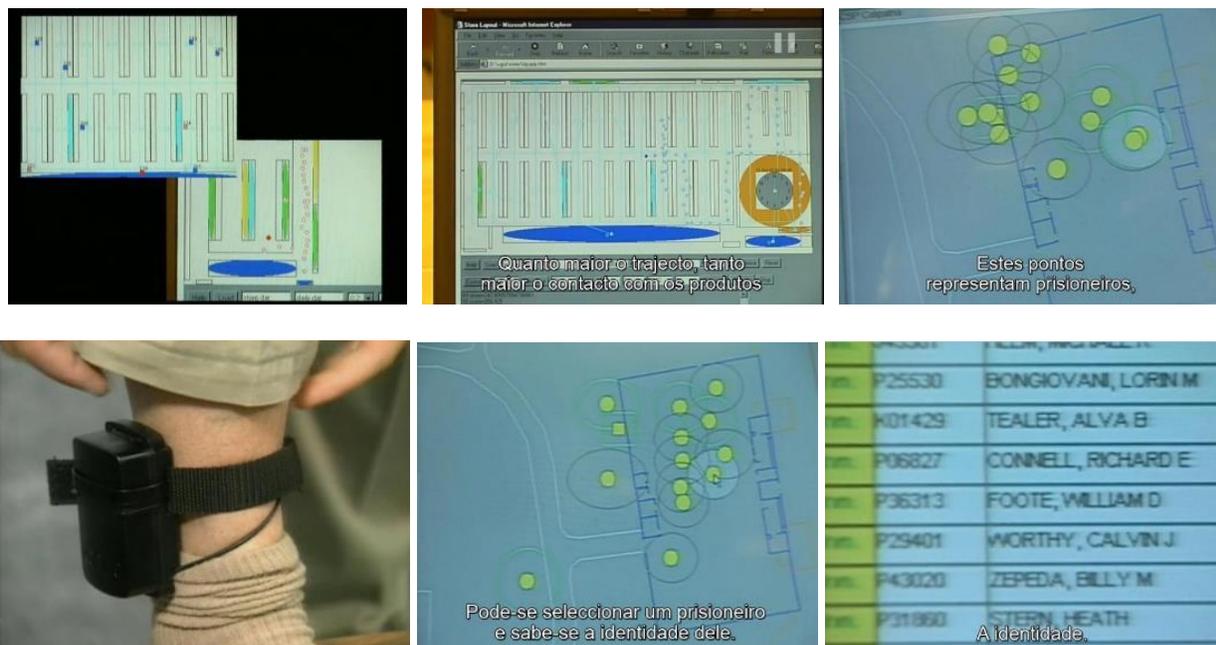
O documentarista continua a montagem acima com uma sequência de imagens gráficas que compara o interior de uma prisão e o fluxo de consumidores dentro de um supermercado. As duas primeiras imagens se referem a uma loja, a imagem da planta baixa em azul, a uma prisão, os círculos amarelos correspondem aos prisioneiros que se movem no pátio. Ouvimos da narração: *Estes pontos representam prisioneiros, têm um emissor eletrônico no tornozelo. Pode-se selecionar um prisioneiro e sabe-se a identidade dele. A identidade.*¹²² Assim como você pode

¹²⁰ FOUCAULT, 1987, p. 121.

¹²¹ *IMAGENS da prisão*. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Movimento Paris, Christian Baute. Alemanha, 2000, vídeo, cor e p&b, 60 min.

¹²² *Idem*.

selecionar um consumidor de um supermercado e saber sobre as compras dele, existe a possibilidade de identificar cada um dos prisioneiros que estão no ambiente monitorado.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 31' e 32'.

Para Christa Blümlinger, *a imagem e o marketing têm um papel central nos ensaios fílmicos (de Harun Farocki) sobre os sistemas de controle*¹²³. Para a pesquisadora, assim como no filme *Imagens da Prisão*, na instalação *I thought I was seeing convicts*, o artista nos mostra que tanto nos supermercados quanto nas prisões, os dispositivos de vigilância servem à *interpretação de um gesto gravado*. A diferença é que a vigilância extrapola os limites do espaço fechado (fábricas e prisões) e está a serviço de uma empresa. *Dessa forma, revela-se o princípio do controle que se desenvolve em curto prazo e com rotação rápida. Farocki nos mostra como o marketing torna-se instrumento do controle social*¹²⁴.

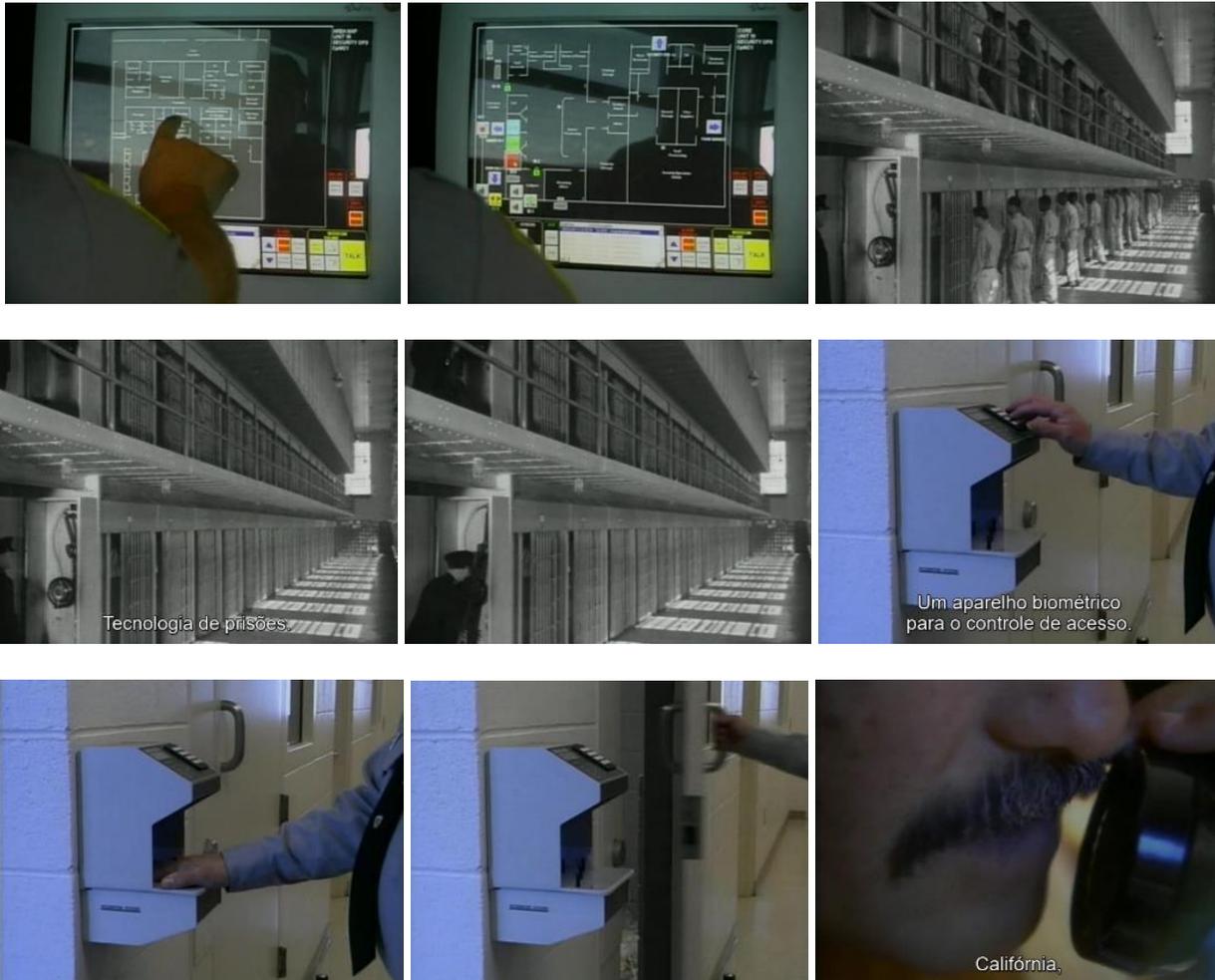
O cineasta relaciona a tecnologia a um processo de desumanização, que se encontra nos meios de produção e no encarceramento. Em outro momento do filme, enquanto Harun Farocki narra: *A prisão deve aparecer como uma empresa industrial porque é um lugar de progresso técnico*¹²⁵, vemos imagens de uma mão apontando para uma espécie de planta baixa apresentada numa tela de computador. Em seguida, aparecem imagens de um filme antigo, em preto e branco,

¹²³ BLÜMLINGER, 2010, p. 154.

¹²⁴ *Idem*, p. 155 e 156.

¹²⁵ *IMAGENS da prisão*. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Movimento Paris, Christian Baute. Alemanha, 2000, vídeo, cor e p&b, 60 min.

prisioneiros aguardam em fila, cada um virado de frente para uma cela. A um sinal, eles entram na cela, um guarda gira uma espécie de manivela gigante, que fecha todas as celas sincronicamente, enquanto a narração diz: *Tecnologia das prisões*.¹²⁶ O artista nos coloca de maneira evidente como a tecnologia das prisões foi aprimorada ao longo dos anos.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 28' e 29'.

Um prisioneiro repete algumas vezes a palavra Califórnia. Em seguida, aparece uma imagem em preto e branco de um homem que manuseia um palco giratório religioso; em contraponto à simples ferramenta de transformar cenários, vemos imagens de um processo de identificação pela íris.

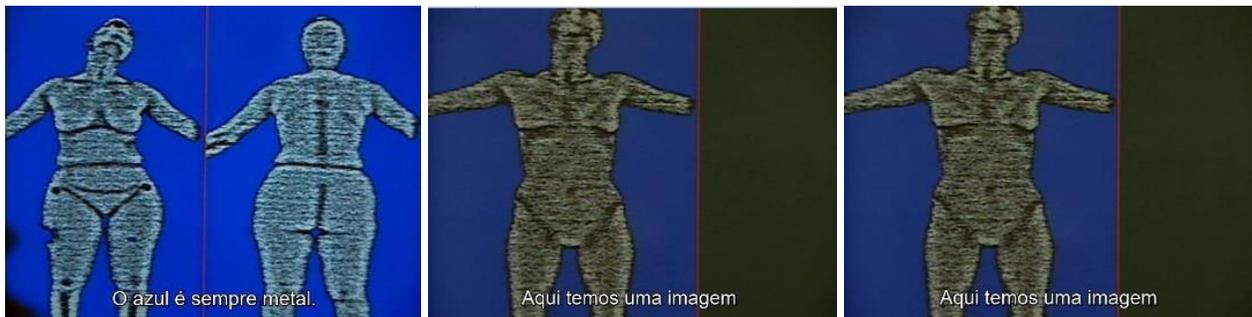
¹²⁶

Idem.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 29' e 30'.

O corpo, na prisão, também pode ser um veículo de transporte de objetos e, em muitos contextos, tem menos valor que eles. Dentro da prisão, estes objetos possibilitam exercícios de poder, ligados tanto ao desejo quanto à violência. Vemos a forma de um corpo numa imagem que parece ter sido produzida por um scanner, o dispositivo permite identificar se a pessoa porta algum tipo de metal. O guarda aponta para a tela, trata-se de um corpo feminino que carrega consigo um objeto metálico entre as pernas. Era mercadoria de contrabando.

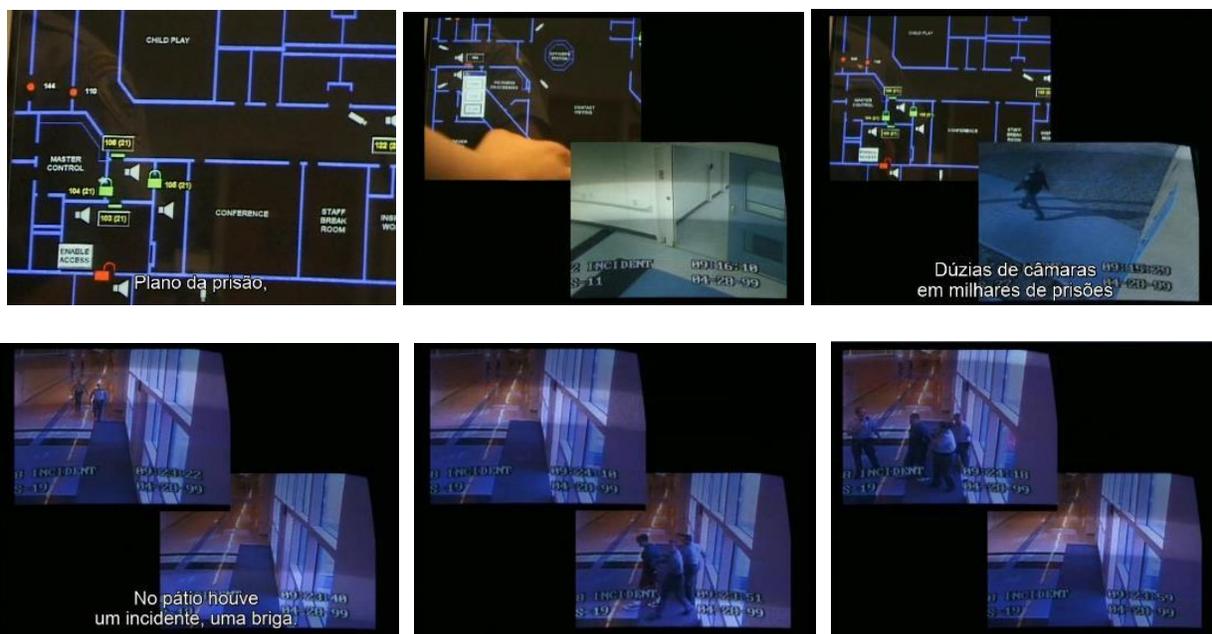


Fonte: *Imagens da Prisão* entre 32' e 33'.

Ainda utilizando imagens gráficas, Harun Farocki mais uma vez relaciona a prisão com a produção de bens materiais através das imagens produzidas com a finalidade de exercer o controle dos indivíduos. A narração nos diz: *Plano da prisão, um posto de controle como se tratasse de controlar uma produção. Câmeras em prisões gravam dia e noite. No pátio houve um incidente, uma briga. Prendem-se dois prisioneiros.*¹²⁷

¹²⁷

Idem.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 33' e 35'.

O filósofo Giorgio Agamben define:

Generalizando posteriormente a já bastante ampla classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos¹²⁸.

As câmeras, dispositivos que possibilitam a vigilância de consumidores e prisioneiros, também são parte do dispositivo que permite ceifar as vidas dos detentos Randall e William Martinez. O instrumento é um só, composto por um fuzil e uma câmera que registra sua morte - *este é o dispositivo completo: vigiar e destruir*¹²⁹, em imagens truncadas, sem som, sem cor, sem drama. “*As brigas no pátio parecem saídas de um videogame barato. É difícil imaginar uma representação menos dramática da morte*”¹³⁰. Didi-Huberman afirma que na obra de Harun Farocki, assim como em sua própria trajetória enquanto estudioso da imagem, permanece a seguinte questão “*por que, em que e como a produção das imagens participa com tanta frequência da destruição dos seres humanos?*”¹³¹. A chave para a resposta talvez esteja no quanto as imagens, enquanto parte da operação de produção acelerada pela tecnologia, ajudam a compor a normalização da violência a qual estamos submetidos na sociedade contemporânea. Os

¹²⁸ AGAMBEN, 2009, p.40.

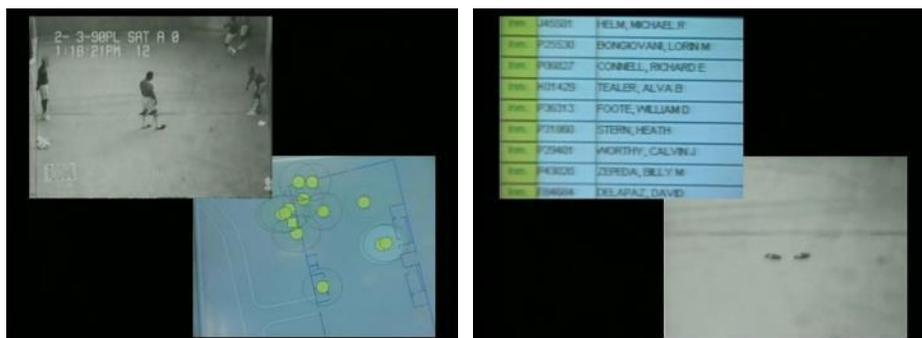
¹²⁹ *Idem*, p. 102

¹³⁰ FAROCKI, 2013, p. 205, tradução da autora. *Las peleas en el patio parecen salidas de un videojuego barato. Es difícil imaginarse una representación menos dramática de la muerte.*

¹³¹ DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 98

dispositivos carcerários, pois, derivam e são geradores da prisão, “instância que condena e se introduz entre todas que controlam, transformam, corrigem, melhoram... o carcerário ‘naturaliza’ o poder legal de punir, como ‘legaliza’ o poder técnico de disciplinar”¹³². Estas instituições exercem um poder de normalização¹³³. Segundo Foucault:

Levado pela onipresença dos dispositivos de disciplina, apoiando-se em todas as aparelhagens carcerárias, esse poder se tornou uma das funções mais importantes de nossa sociedade... submete o corpo, os gestos, os comportamentos, as condutas, as aptidões, os desempenhos. A rede carcerária, em suas formas concentradas ou disseminadas, com seus sistemas de inserção, distribuição, vigilância, observação, foi o grande apoio, na sociedade moderna, do poder normalizador¹³⁴.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 56' e 57'.

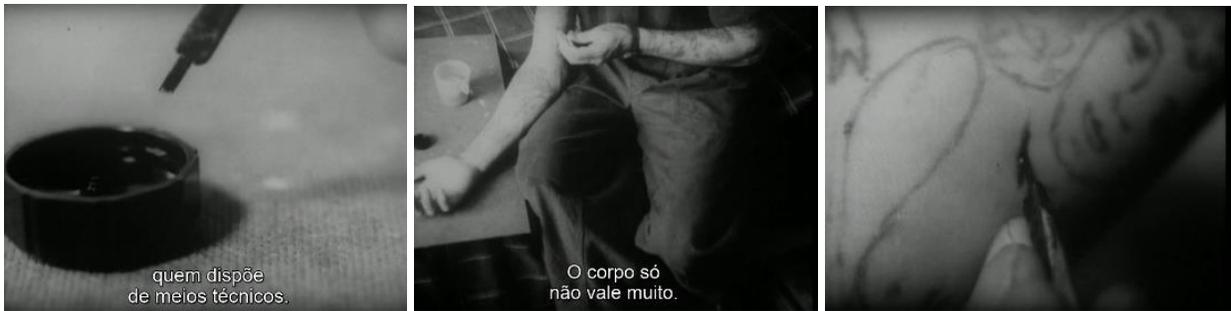
Os homens da imagem que está acima lutam, embaixo, seus corpos representados por círculos amarelos. Os círculos permitem a identificação de cada um. Os prisioneiros só possuem seus corpos, que são transformados em gráficos. O cineasta encontra nas imagens operacionais dispositivos de controle que revelam corpos atacados, adestrados e esvaziados pelo mesmo sistema que as cria. Ele narra: *Passa por poderoso quem possui meios técnicos. O corpo só não vale muito*¹³⁵. Enquanto isso, vemos imagens de um detento que faz uma tatuagem em seu próprio braço, utilizando ferramentas rústicas.

¹³² FOUCAULT, 1987, p. 250.

¹³³ *Idem*, p. 254.

¹³⁴ *Idem*, p.251.

¹³⁵ *IMAGENS da prisão*. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Movimento Paris, Christian Baute. Alemanha, 2000, vídeo, cor e p&b, 60 min.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 57' e 58'.

Harun Farocki contrapõe o processo rudimentar de feitura da tatuagem a um sistema de monitoramento de presos a distância. O homem com tornozeleira eletrônica fala repetidamente a palavra Califórnia.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 57' e 58'.

Revemos imagens do começo do filme. Crianças organizadas em filas. O cineasta nos diz: *Tecnologia de prisões: põe-se grilhões eletrônicos no pé do condenado, tem que repetir a palavra código para que um programa reconheça sua voz. A partir desse momento o computador pode chamá-lo e verificar sua presença*¹³⁶.



¹³⁶

Idem.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 57' e 58'.

As imagens das crianças no orfanato repetem-se e são comparadas umas com as outras. Ouvimos em *off* a narração do vídeo do prisioneiro que repete Califórnia: *Depois do beep, por favor, diga Califórnia*. O prisioneiro responde: *Califórnia, Califórnia, Califórnia*. Harun Farocki narra: *Com esta tecnologia, qualquer quarto pode ser convertido num lugar de prisão... Assim se eliminará a prisão. O lugar fixo onde se é marginal*¹³⁷. Em contraponto às imagens que fazem parte do arquivo intitulado *À Margem do Caminho*, o artista coloca uma imagem antiga, onde um prisioneiro está trancado numa cela, que mais parece uma jaula. Em seguida, vemos um prisioneiro dentro da cela, ele arruma a cama.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 58' e 59'.

Ao nos mostrar novamente as imagens das crianças no orfanato enquanto a narração nos remete a um tempo mais atual onde a tecnologia permite que prisioneiros sejam monitorados a distância, Harun Farocki reforça a ideia de que a tecnologia, que serve às prisões, também pode operar na sociedade carcerária em que vivemos. As imagens geradas a partir de câmeras de vigilância são destinadas a nos controlar, no entanto, como diz Didi-Huberman, são amplamente aceitas e até mesmo aplaudidas por *boa parte de nossa sociedade amedrontada*, sob o pretexto de *impedir de se destruir*¹³⁸. As imagens operam como parte de uma série de dispositivos do sistema

¹³⁷ *Idem.*

¹³⁸ DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 101.

prisonal, organização *que reúne todos os dispositivos disciplinares, que funcionam disseminados na sociedade*¹³⁹. Ordinariamente deixamos nossos rastros nas inúmeras e múltiplas imagens fabricadas pelas câmeras de vigilância, que não somente pertencem aos espaços militares e do Estado, mas estão entranhadas em uma “... *série de dispositivos que retomam a prisão ‘compacta’ ... cujas formas primitivas e mais grosseiras trazem ainda muito visíveis as marcas do sistema penitenciário*”¹⁴⁰. Às ações que compreendem o uso das imagens, cabe a reflexão de que as instituições como governo, exército e televisão, têm o controle e o poder de registrar, mostrar ou mascarar seus modos de funcionamento.

Somos indivíduos que devem ser descritos, mensurados, vigiados, classificados, normalizados etc., para que se organize a multidão e uma economia, na qual se extrai dos corpos a máxima *docilidade-utilidade*, seja operada. Segundo Agamben, quanto maior a produção de dispositivos, como as imagens provenientes dos mecanismos de controle, igualmente será a proliferação dos processos de subjetivação, pois o dispositivo deve sempre produzir o seu sujeito, sem *nenhum fundamento no ser*, mas como *pura atividade de governo*¹⁴¹. O que este processo de *subjetivação* revela, no entanto, é que estes corpos, que aparentemente podem ser considerados como livres, em realidade, *assumem a sua “liberdade” de sujeito no próprio processo de assujeitamento*¹⁴², ou seja, *na atual fase do capitalismo*, as imagens operam como dispositivos que “*agem por meio de processos de dessubjetivação*”¹⁴³, tornando-nos “*sujeitos espectrais*”.

2.6 Trabalho e prisão



¹³⁹ FOUCAULT, 1987, p. 247.

¹⁴⁰ *Idem*, 1999 p. 247.

¹⁴¹ AGAMBEN, 2009, p. 38.

¹⁴² *Idem*, p. 46.

¹⁴³ *Idem*, p. 47.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 9' e 12'.

A sequência das imagens acima faz transição para o penúltimo bloco de pensamento temático e introduz a questão do *Trabalho e a Prisão*; a maior parte delas corresponde ao filme *Arbeit und strafvollzug im Zuchthaus Brandenburg-görden*, que em português seria algo como *Trabalho e sistema penal em Brandenburg*, uma produção nazista sobre a utilidade de transformar prisioneiros em trabalhadores escravos. A narração do filme nazista comenta: *A utilidade do trabalho dos prisioneiros consiste agora, sobretudo, num serviço não remunerado em benefício*

da sociedade¹⁴⁴. Harun Farocki diz: *Nas entrelinhas depreende-se: não é preciso matar essas pessoas, elas fazem um trabalho útil*¹⁴⁵.

O documentarista procura evidenciar, com essas imagens, que o trabalho recebe máxima atenção nas prisões, inclusive nas representações cinematográficas, e afirma: *Os filmes de prisão são um projeto antropológico*.¹⁴⁶ A partir daí, o cineasta monta uma sequência de como o prisioneiro, que trabalha para sua própria fuga, é representado no filme *Um condenado à morte escapou*. Em *Imagens da Prisão*, ele diz:

Faz dos objetos do cativo, as ferramentas da libertação... este filme adota claramente o ponto de vista de um prisioneiro, nitidamente, não o ponto de vista dos guardas... O prisioneiro está entregue a si mesmo. Tem que reinventar técnicas. Tem que converter a colher em alavanca, maçaneta, martelo ou chave de fendas. Faz lembrar a história das ferramentas: também isto é um projeto antropológico¹⁴⁷.



¹⁴⁴ *IMAGENS da prisão*. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Movimento Paris, Christian Baute. Alemanha, 2000, vídeo, cor e p&b, 60 min.

¹⁴⁵ *Idem*.

¹⁴⁶ *Idem*.

¹⁴⁷ *Idem*.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 13' e 15'.

Em seguida, inicia-se uma sequência de imagens de homens em uma obra, trata-se de imagens de um vídeo institucional sobre o presídio de Marion. Harun Farocki, que acabara de montar uma sequência que remete ao trabalho, mas do ponto de vista do prisioneiro que tenta a fuga, em oposição, apresenta uma sequência do ponto de vista daqueles que têm o dever de construir um edifício no qual não haja possibilidades de fuga. No início desta sequência, ouvimos uma trilha sonora triunfal e a narração observa: *Soa a música eufórica do futuro, como se construíssem um dique ou uma barragem. Mas trata-se da fabricação de lajes de cimento para construir a prisão de Marion no Estado de Illinois*¹⁴⁸.



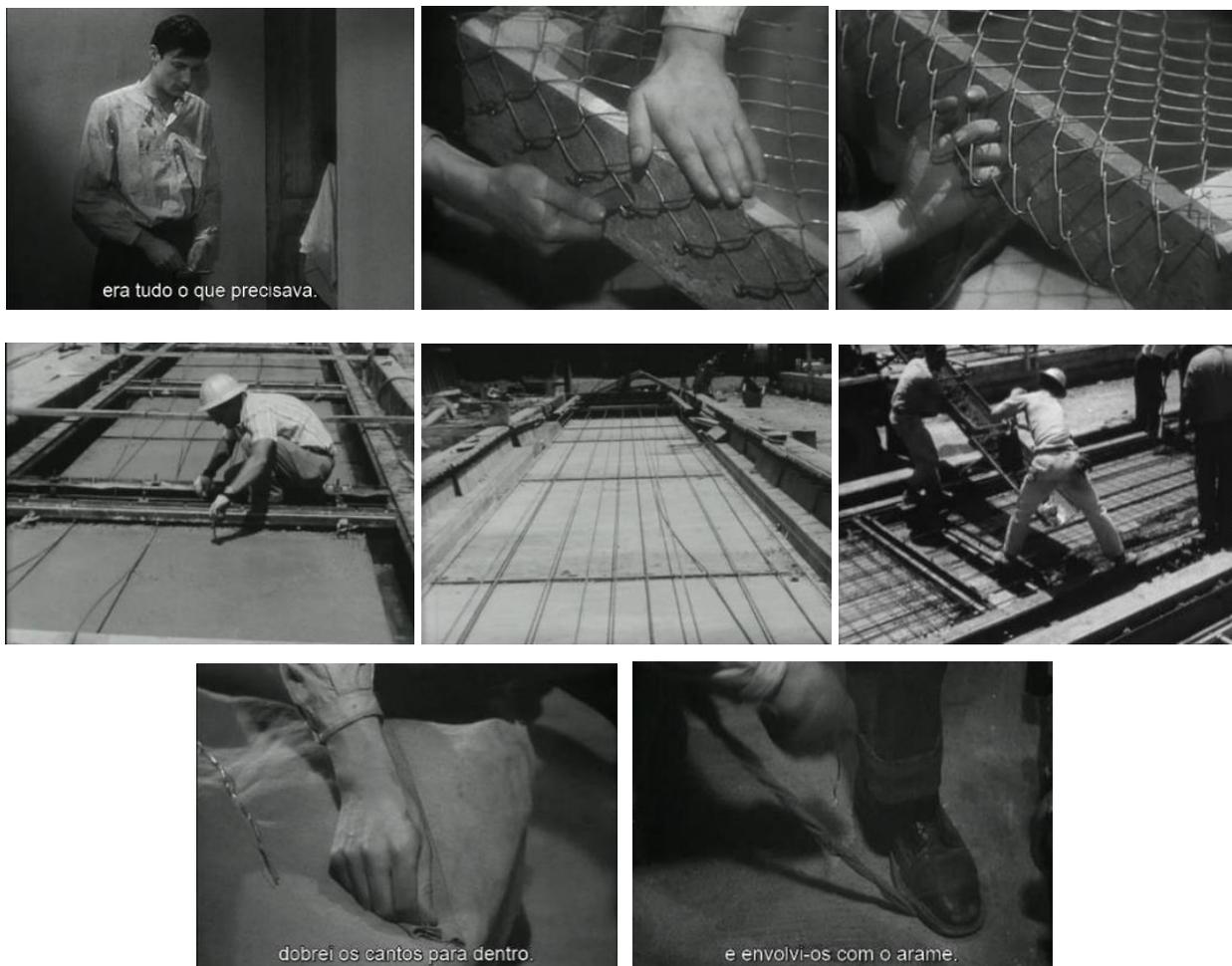
Fonte: *Imagens da Prisão* entre 15' e 16'.

Vemos imagens do filme *Um condenado à morte escapou*. O cineasta mostra, em primeiro plano, imagens do prisioneiro desfazendo cuidadosamente o estrado da cama, feito de aço. Em seguida, vigas de aço são esticadas por cima de uma laje de concreto, são imagens da construção

¹⁴⁸

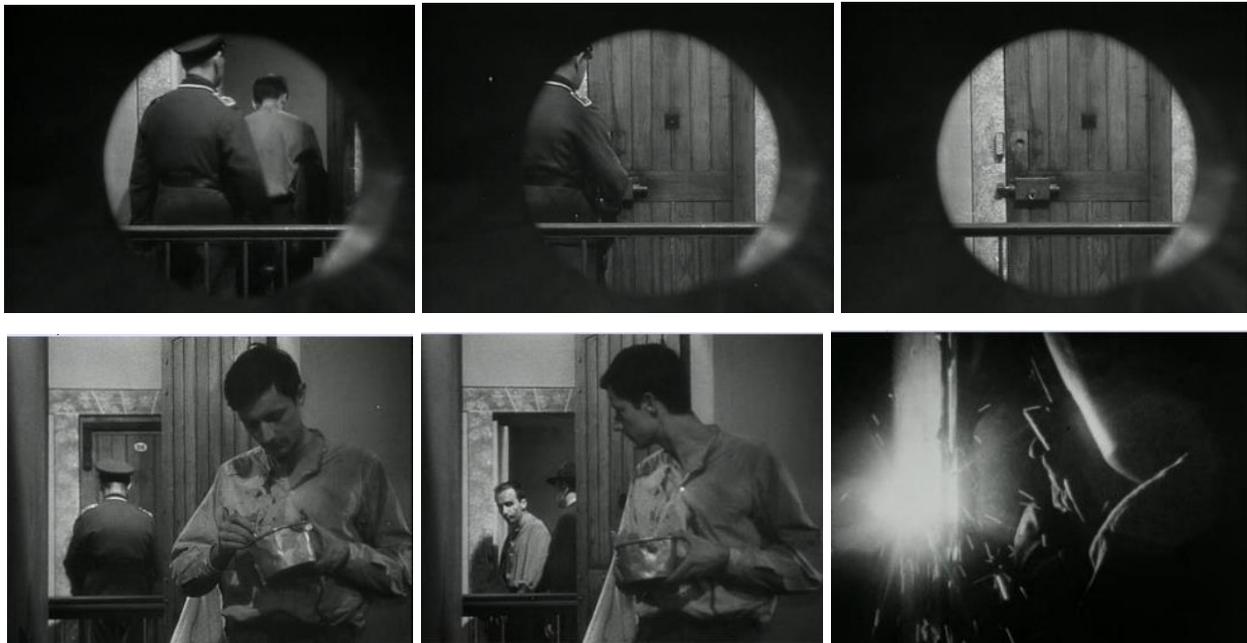
Idem.

do presídio de Marion novamente. O mesmo aço que permite a fuga, simbolicamente é o que impede prisioneiros de fugir. A narração nos diz: *Um filme sobre a construção de prisões, do ponto de vista do engenheiro, pensada para desanimar toda a esperança de fuga*¹⁴⁹.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 16' e 17'.

Quais as chances de fuga que esse prisioneiro teria se estivesse no presídio de Marion? O filme ficcional se passa no início da década de 1940, a construção do presídio ocorreu vinte anos depois. A tecnologia desenvolvida contra a fuga de prisioneiros inviabilizaria a narrativa do prisioneiro que escapou, ou melhor, teria que ser muito mais criativa e trabalhosa.



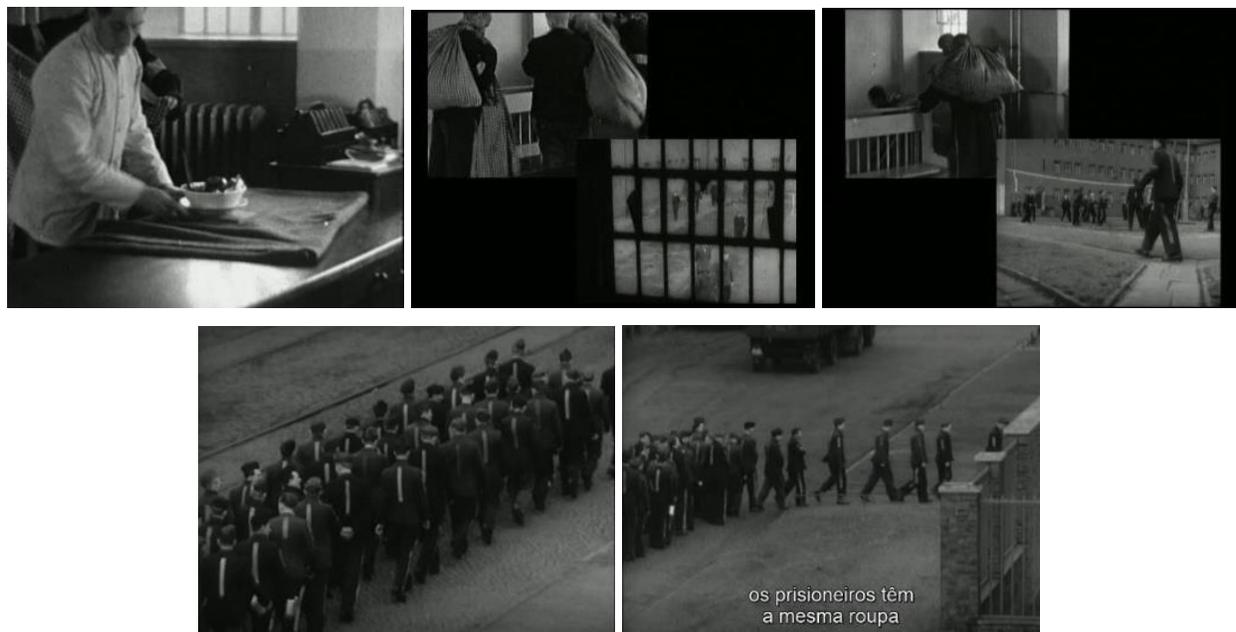
Fonte: *Imagens da Prisão* entre 17' e 18'.

Pouco depois, Harun Farocki retorna a imagens de prisioneiros produzindo artefatos, porém desta vez não se trata de uma ficção, nem de objetos inofensivos, vemos um prisioneiro confeccionando armas com os materiais disponíveis a ele. O prisioneiro performa frente à câmera, o intuito do vídeo é alertar agentes penitenciários sobre os riscos que eles podem correr, é um vídeo de treinamento.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 18' e 20'.

O tema trabalho e prisão reaparece posteriormente no filme em uma sequência de imagens que remetem à ordem militar.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 24' e 25'.

Em um de seus textos, Harun Farocki escreve: *Vale a pena comparar as imagens da prisão, a abertura das celas, a formação dos presos, dos guardas passando a lista, da marcha em colunas e os movimentos circulares no pátio etc., com imagens feitas nos laboratórios de investigação do trabalho*¹⁵⁰. No filme *Imagens da Prisão*, ele faz esta comparação através de uma sequência de imagens e sons que remetem tanto ao universo da prisão quanto do trabalho. A narração nos diz: *Uma ordem militar chama ao trabalho, mas o tom mudou. O crime deve ser suprimido como a falta de habitação e desemprego. Antes passavam aqui carcereiros e guardas. Hoje tem que ser mais que isso, tem que educar*¹⁵¹.

¹⁵⁰ FAROCKI, 2015, p. 212.

¹⁵¹ *IMAGENS da prisão*. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Movimento Paris, Christian Baute. Alemanha, 2000, vídeo, cor e p&b, 60 min.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 25' e 26'.

Em seguida, guardas abrem e fecham celas, mãos abrem e fecham cadeados e trancas em primeiro plano, os movimentos e os barulhos ocasionados por eles se repetem numa espécie de melodia. A voz *off* original do arquivo diz: *Levam o seu trabalho a sério. Mas o serviço cotidiano ao longo dos anos, às vezes converte-se em rotina*¹⁵², e o artista completa: *O ruído dos passos, fechaduras e portas expressa o mecanismo da execução penal*¹⁵³.



¹⁵² *Idem.*

¹⁵³ *Idem.*



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 26' e 28'.

A sequência termina com as imagens que começou, porém num sentido inverso. A carcereira que antes havia fechado a cela, agora a abre, a prisioneira está pronta para ir ao trabalho. Através das imagens e dos sons, Harun Farocki relaciona o mecanismo da execução penal com o mecanismo do mundo do trabalho. Ele nos informa: *Neste filme da RDA, a prisioneira pode sair da prisão para ir ao trabalho*¹⁵⁴. Os gestos, os movimentos, as atividades, tudo deve ser treinado, vigiado, medido. A demarcação dos espaços e do tempo é fundamental. Pilar na consolidação das disciplinas, a arquitetura organiza a disposição dos corpos sem perder de vista o objetivo da máxima eficiência; e o horário e as sucessivas organizações temporais como semana, mês e ano medem o tempo, que pode ser contabilizado e deve ser capitalizado.

¹⁵⁴

Idem.

O cineasta coloca, na mesma categoria, fábrica e prisão, operários e prisioneiros, produção e destruição, criação e morte, e reitera estas relações em diversos textos e obras artísticas. No texto *Miradas que controlan*, Harun Farocki escreve sobre vários aspectos que envolvem as imagens da cinematografia relacionadas à prisão e observa que, curiosamente, os filmes com o tema “prisão” exibem mais cenas de trabalho que outros gêneros cinematográficos. Ele relaciona o cárcere ao trabalho industrial, não pela importância econômica, mas pelo valor educativo. “*O cárcere capacita para o trabalho industrial, pois está organizado da mesma forma, ou seja, com o objetivo de concentrar, distribuir o espaço, ordenar o tempo, constituir uma força produtiva cujo efeito será maior que a soma das forças que a compõem*”¹⁵⁵. O artista compartilha o pensamento de Foucault sobre a utilidade do trabalho penal, não como finalidade econômica, mas como processo de normalização das disciplinas. Para Foucault:

Não é como atividade de produção que o trabalho penal é intrinsecamente útil, mas pelos efeitos que toma na mecânica humana. É um princípio de ordem e de regularidade; pelas exigências que lhe são próprias, veicula, de maneira insensível, as formas de um poder rigoroso; sujeita os corpos a movimentos regulares, exclui a agitação e a distração, impõe uma hierarquia e uma vigilância que serão ainda mais bem aceitas, e penetrarão ainda mais profundamente no comportamento dos condenados, por fazerem parte de sua lógica: com o trabalho¹⁵⁶.

Harun Farocki também comparou os ambientes de fábricas e prisões através das imagens utilizadas em seus filmes *A saída dos operários da fábrica* e *Imagens da Prisão*. Ele utiliza as mesmas cenas nos dois filmes, quando quer reforçar as relações existentes entre fábricas e prisões e como elas vêm sendo representadas na cinematografia, trata-se da cena de um filme da RDA. A cena começa com um plano médio de uma mulher (prisioneira) subindo na caçamba de um caminhão. Ela senta em um espaço da caçamba, que já se encontra quase toda ocupada. Uma guarda chama a prisioneira pelo nome, Renata, e lhe dá uma peça de roupa. Corta para a imagem de uma mulher mais velha que aparenta esperar. Em seguida, um plano geral onde podemos ver a senhora de costas no canto direito da tela, um caminhão sai por um portão (que poderia ser tanto de uma fábrica quanto de uma prisão). Conforme o caminhão se aproxima da câmera, a prisioneira se levanta em direção à senhora, a chama de mãe, e a agradece pela camisola. O caminhão sai do quadro, a senhora já está de frente à câmera e deseja boa sorte no trabalho à filha. No filme *A saída dos operários da fábrica*, a narração nos diz: *Em cem anos de cinema viram-se provavelmente*

¹⁵⁵ FAROCKI, 2015, p. 211, tradução da autora - *La cárcel capacita para el trabajo industrial, pues está organizada de la misma forma, esto es, con vistas a concentrar, distribuir en el espacio, ordenar en el tiempo, constituir una fuerza productiva cuyo efecto será mayor que la suma de las fuerzas que la componen.*

¹⁵⁶ FOUCAULT, 1987, p. 203.

mais portões de entradas de prisões que de fábricas... A fábrica é como uma casa de correção¹⁵⁷; em *Imagens da Prisão*, a narração diz: A fábrica converte-se numa dependência da prisão¹⁵⁸. No pensamento *farockiano*, é o princípio das linhas de produção e os tipos de disciplina associados ao trabalho mecanizado que unem fábricas, prisões, *shopping centers*, centros de treinamento militar e outras esferas de organização¹⁵⁹.



¹⁵⁷ *A SAÍDA dos operários da fábrica*. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, WDR. Alemanha, 1995, vídeo, cor e p&b, 36 min.

¹⁵⁸ *IMAGENS da prisão*. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Movimento Paris, Christian Baute. Alemanha, 2000, vídeo, cor e p&b, 60 min.

¹⁵⁹ ELSAESSER, 2010, p. 112.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 57' e 58'.

A relação entre fábricas e prisões, para Harun Farocki, também se dá no movimento corporal, outro pensamento que Foucault desenvolveu sobre as prisões em *Vigiar e Punir*. Para o filósofo:

A prisão tem que ser em si mesma uma máquina de que os detentos-operários são ao mesmo tempo as engrenagens e os produtos... Se, no fim das contas, o trabalho da prisão tem um efeito econômico, é produzindo indivíduos mecanizados segundo as normas gerais de uma sociedade industrial... a utilidade do trabalho penal é a constituição de uma relação de poder, de uma forma econômica vazia, de um esquema da submissão individual e de seu ajustamento a um aparelho de produção¹⁶⁰.

Os gestos dos homens na prisão lembram os itens sendo produzidos em série nas grandes indústrias. A narração nos diz: *No movimento por passeios e escadas, pode-se ver não só o quartel, mas também a antiga ordem da fábrica, a sequência dos produtos na linha de produção*¹⁶¹. O

¹⁶⁰ FOUCAULT, 1987, p. 204.

¹⁶¹ *IMAGENS da prisão*. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Movimento Paris, Christian Baute. Alemanha, 2000, vídeo, cor e p&b, 60 min.

homem que vira um produto. Um processo de objetificação, dessubjetivação. Uma crítica à produção em massa de prisioneiros.

2.7 O Desejo

A visão um tanto pessimista de Harun Farocki sobre a sociedade disciplinar que vivemos, evidenciada nos mecanismos prisionais e em como as imagens operam dentro deles, por vezes é iluminada pelo sonho da liberdade e pelas expressões de afeto improváveis, porém inevitáveis, registradas nas câmeras. O artista nos atenta ao quanto as imagens fazem parte do corpo de repressão e violência, porém não podemos nos esquecer da natureza frágil intrínseca às imagens, uma característica intermitente, de aparições e reaparições, que nos remete aos vagalumes que Didi-Huberman insistiu em enxergar. O último bloco de pensamento temático é diferente dos demais. Enquanto nos outros motivos obsessivos são identificados corpos disciplinados, oprimidos, vigiados, dessubjetivados e reeducados, aqui o corpo aparece como objeto de desejo. A ação não está condicionada a um movimento que vem de cima para baixo. *O desejo*, que aflora como mais genuíno gesto de humanidade, encontra uma saída de expressão e torna-se a rebeldia do sujeito contra a instituição carcerária. Este impulso há de surgir apesar de todas as condicionantes de proibição.

A curiosidade sobre as imagens que representam o motivo “momento de liberdade de um prisioneiro” levaram Harun Farocki a pensar num filme sobre prisões. Na sequência a seguir vemos cenas reais e ficcionais de prisioneiros em seu primeiro contato com o mundo exterior após o cumprimento da execução penal. Um detento é libertado, sai pelo portão da prisão de Brandenburgo e caminha em direção oposta à prisão, nas imagens seguintes, sai uma mulher pelo mesmo portão, o arquivo original das imagens é o filme da RDA, *Frauenschicksale*. A narração diz: *Outra vez, a prisão de Brandeburgo. O pesado portão da prisão está usado, parece que ouviu tiroteio.*¹⁶² Enquanto assistimos estas imagens que contêm movimentos semelhantes, Harun Farocki nos fala: *Devia consultar todos os arquivos do mundo, milhares de cenas nas quais se colocou prisioneiros em liberdade. Se estivéssemos presentes em todas as cenas em que um*

¹⁶² *Idem.*

*prisioneiro é posto em liberdade, podíamos compor uma imagem da libertação*¹⁶³. Em uma parte do texto *Bilderschatz*, Harun Farocki escreve o seguinte sobre motivo imagético:

Todo mundo conhece a imagem do preso que é libertado. Essa situação existe tantas vezes em reproduções filmicas, que qualquer pessoa, que realmente é libertada, deve pensar logo em algum filme, no momento em que o portão se fecha e o caminho a sua frente está por ser percorrido. A maioria das prisões é implementada de uma forma, que na frente delas, há um espaço, uma espécie de antessala, para uma reentrada à sociedade. Um *entré* social, reafirmado pelo olhar de um espectador real ou pelo olhar de espectadores fictícios. Alguns exemplos mostram que a maioria dos libertados saem com poucos pertences, com uma trouxinha ou maleta. Em dois dos primeiros filmes mudos, porém, eles saem com mãos vazias, desta forma, eles têm menos do que os com trouxinha, mas isto não fica claro. Seus pertences estão ausentes e a ausência é algo que a imagem não consegue mostrar. Isso me faz lembrar que Robert Gernhard filmou uma canção de Peter Alexander e na estrofe “ele não tem casa”, é mostrado alguém, que em frente a uma casa de um condomínio, abana negativamente com os braços¹⁶⁴.



163

Idem.

164

FAROCKI, 1999, p. 8



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 21' e 24'.

Além da liberdade sonhada, outra expressão que o cineasta relaciona ao ambiente prisional é o amor. O controle praticado através da vigilância ininterrupta, possibilitada pelas câmeras de segurança, extrapola todos os limites de privacidade e domina até as relações de amor e conexão positiva com o externo. A punição do prisioneiro é, no fundo, a negação de sua humanidade.

A partir de um determinado momento do filme, inicia-se uma sequência sobre como se dão as visitas nas prisões, a narração nos alerta: *Visita na prisão está sob vigilância. O tempo de clemência acabou*¹⁶⁵. Harun Farocki compara as condições de visita aos prisioneiros em uma época mais atual e a maneira como era dramatizada pelas ficções mudas da década de 1920. A narração nos diz: *Quantas vezes o cinema mostrou isso*¹⁶⁶. Na imagem ficcional, vemos um prisioneiro que

¹⁶⁵ *IMAGENS da prisão*. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Movimento Paris, Christian Baute. Alemanha, 2000, vídeo, cor e p&b, 60 min.

¹⁶⁶ *Idem*.

suborna o guarda. Ele, então, abre a cela e deixa que o prisioneiro beije sua namorada. Em diversos momentos, o documentarista nos chama a atenção para a mudança das narrativas proporcionadas pelas novas tecnologias, que cada vez mais isolam o ser humano do contato e agem no sentido de sua dessubjetivação. Há um processo de desdramatização da vida, portanto também das narrativas cinematográficas.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 35' e 36'.

Em seguida, Harun Farocki nos apresenta imagens de um prisioneiro sentado em uma sala, em primeiro plano. A narração do arquivo original diz: *O contato com o exterior é essencial para o prisioneiro. Tem que saber onde estão suas referências, quem o espera, que vale a pena mudar*¹⁶⁷. Uma mulher aparece em quadro, parece ser a mãe que aconselha um filho, ela diz que ele deve aprender a lição. Percebe-se o desconforto e o constrangimento dos dois personagens frente à câmera, na imagem seguinte, um guarda é revelado, o documentarista comenta: *Um guarda está presente e vigia a conversa*¹⁶⁸.

¹⁶⁷ *Idem.*

¹⁶⁸ *Idem.*



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 36' e 37'.

Neste bloco sobre as visitas na prisão, Harun Farocki nos diz: *Sob vigilância, as palavras têm de ser escolhidas com cuidado. Amor e ânsia têm que encontrar uma expressão própria*¹⁶⁹. Mas que expressões são essas que o amor e o desejo encontram num ambiente monitorado como o da prisão? O guarda que opera a câmara vigia a sala de visitas e a fixa em um casal. Ouvimos da narração: *Milhares de filmes representaram isto: sob vigilância, o amor tem que encontrar uma expressão particular*¹⁷⁰. Nas imagens, vemos o prisioneiro aproximar uma cadeira com o intuito de obstruir parcialmente a visão de quem vigia, ele não quer que vejam a mulher com as mãos entre suas pernas.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 38' e 39'.

¹⁶⁹ *Idem.*

¹⁷⁰ *Idem.*

No filme de Jean Genet, o desejo encontra sua expressão no compartilhamento de um cigarro entre dois prisioneiros que se encontram em celas vizinhas. Um deles traga o cigarro e, em seguida, assopra por um canudo que conecta as duas celas. Os gestos sugerem uma conotação erótica. Na ficção, as câmeras de vigilância não existem.

Novamente, vemos imagens de uma sala de visitas. Harun Farocki narra: *Diz-se que o amor é uma improbabilidade. Mas uma improbabilidade com a qual se conta*¹⁷¹. O casal aproxima as cadeiras e troca carícias, o operador da câmera de vigilância dá um *close* na ação. O cineasta compara a improbabilidade do amor ao da morte, através de imagens de câmera de vigilância de um pátio onde dois prisioneiros estão em luta corporal.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 39' e 41'.

¹⁷¹

Idem.

O amor e a morte são vigiados. A improbabilidade de suas ocorrências permite a permanência de seus registros nos arquivos da prisão, são casos de exceção. O artista retorna às imagens do casal em dia de visita. Ele nos diz: *Milhares de câmeras vigiam as visitas na prisão: um dia, qualquer expressão imaginável estará registrada nas fitas. Aqui homem e mulher só se podem tocar nas mãos. Este casal infringiu as regras, o prisioneiro será expulso da sala*¹⁷². As imagens da vida real transmitem muito menos paixão e drama que as imagens da ficção. Na montagem, Harun Farocki sucede as imagens da interrupção abrupta da expressão amorosa com uma cena do filme *Pickpocket*, de Bresson, na qual um homem visita uma prisioneira em sua cela. Através da grade, ele beija a testa da prisioneira de maneira apaixonada, em seguida, diz: *Ó Jeanne, que desvios tive que correr para chegar aqui!*¹⁷³



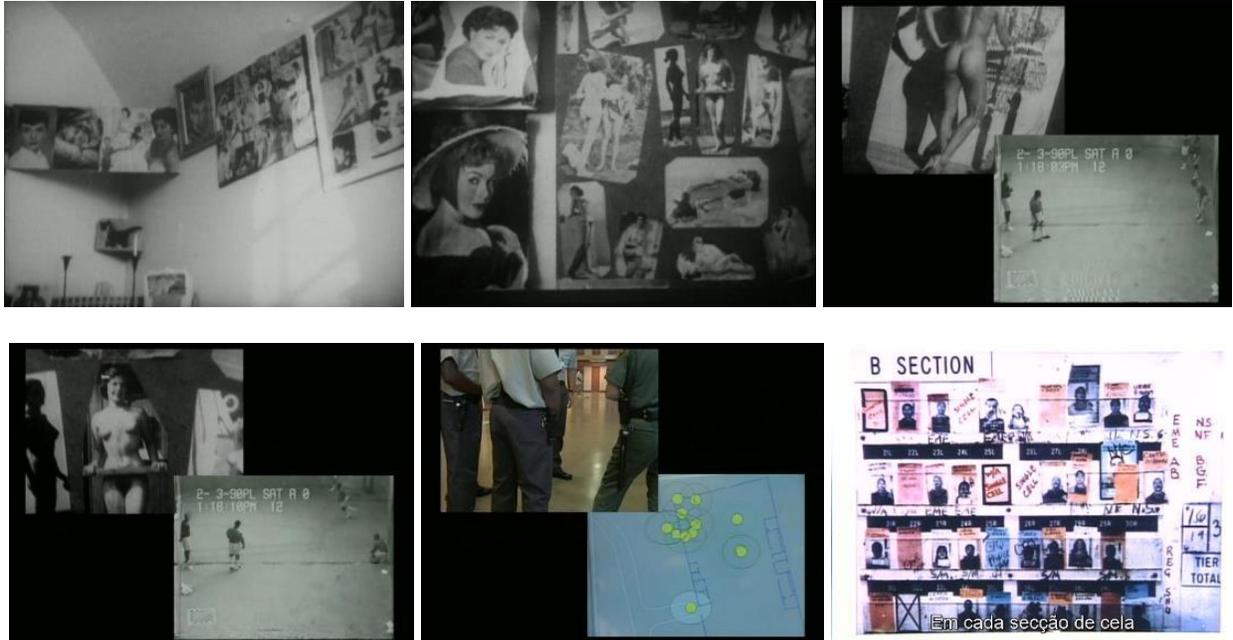
Fonte: *Imagens da Prisão* entre 41' e 42'.

Estas imagens permitem que o cineasta retorne à questão do corpo dentro do ambiente da prisão. Vemos recortes de revistas com imagens de mulheres nuas, seminuas ou em poses provocativas. Parece ser a parede de uma cela de um detento. Estas imagens remetem ao que Didi-Huberman escreveu sobre a bioluminescência dos vagalumes, *trata-se, antes de tudo, de uma exibição sexual*¹⁷⁴. O artista compara os corpos seminus daquelas mulheres, que representam o corpo do desejo, a corpos de homens, também seminus, mas que estão no pátio de uma prisão. Ambas imagens são objetos de *voyeurismo*, há o prazer de quem observa a distância, seja pelo desejo erótico ou pela violência. Corpos de desejo, corpos controlados.

¹⁷² *Idem.*

¹⁷³ *Idem.*

¹⁷⁴ DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 55.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 53' e 55'.

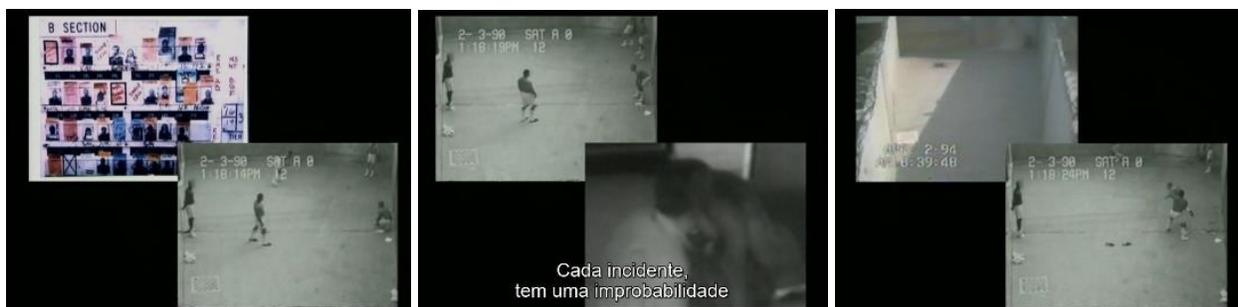
Vemos a imagem de guardas, em primeiro plano, que observam um prisioneiro fazendo ginástica ao fundo, comparada à imagem gráfica que identifica, através de círculos amarelos, o posicionamento dos corpos de prisioneiros dentro de uma prisão. Harun Farocki narra: *Só tem o seu corpo e o pertencer a uma gangue*¹⁷⁵.

É também através de uma imagem gráfica que os guardas identificam os prisioneiros, suas respectivas celas e as gangues as quais pertencem. A imagem dos prisioneiros está impressa no que corresponde às celas. A narração original do arquivo nos diz:

Em cada seção de cela há um quadro que diz quem as ocupa e a qual gangue pertencem. Os guardas também estimulam a violência, mudando os prisioneiros de cela e decidindo quem vai ao pátio com quem. Os guardas juntam um membro da máfia mexicana com um outro da Nuestra Familia, grupos rivais desde os anos 60. Ou juntam um mexicano do Sul com outro do Norte. Tais combinações levaram a favorecer certos prisioneiros nas lutas, a penalizar outros mandando-os para o pátio a lutar contra um inimigo mais forte, ou de igual força, para organizar apostas entre o pessoal¹⁷⁶.

¹⁷⁵ *IMAGENS da prisão*. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Movimento Paris, Christian Baute. Alemanha, 2000, vídeo, cor e p&b, 60 min.

¹⁷⁶ *Idem*.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 55' e 56'.

A narração do documentarista nos diz: *Às vezes, os guardas apostam nas brigas. Cada incidente tem uma improbabilidade com a qual se tem que contar. Os prisioneiros sabem que os guardas vão disparar. Apesar disso, as lutas repetem-se*¹⁷⁷. Vemos na imagem de cima dois homens brigando, na de baixo, um casal que se beija.



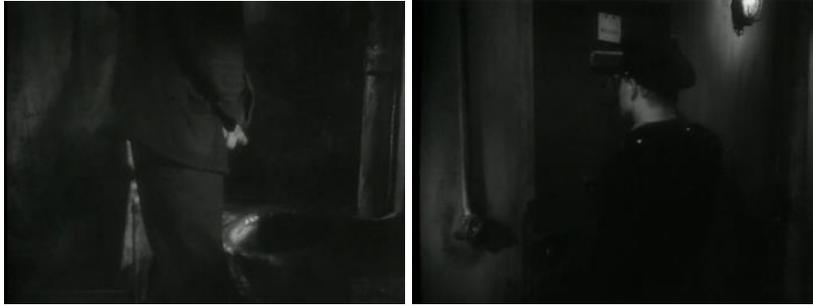
Fonte: *Imagens da Prisão* entre 55' e 56'.

Harun Farocki pergunta: *Para quem é o espetáculo? Em vez do proletariado de Roma que se teve que distrair, aqui só há uns guardas e uma câmera*¹⁷⁸. Estas imagens circulam num sistema fechado, e nos é dada a possibilidade de acessar através desta obra do artista. Um guarda espiona um prisioneiro, que se masturba. A narração: *As imagens não estão pensadas para um público e só ocasionalmente saem para fora por vias secretas*¹⁷⁹.

177 *Idem.*

178 *Idem.*

179 *Idem.*



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 55' e 56'.



Fonte: *Imagens da Prisão* entre 56' e 57'.

O conjunto destas imagens que constituem o último bloco temático nos mostra corpos que não deixaram de expressar desejos e sonhos e atuam como lampejos de vida em um ambiente que a todo momento transmite controle, violência e morte. Assim como Harun Farocki nos leva a enxergar a humanidade que existe nas imagens da prisão apesar de tudo, Didi-Huberman afirma que para o desespero, é preciso lembrar que *a dança viva dos vagalumes se efetua justamente no meio das trevas*¹⁸⁰. No seu livro *Sobrevivência dos vagalumes*, o autor, partindo dos exemplos da obra do cineasta Pier Paolo Pasolini, que acredita “*não existir mais seres humanos*”, e do pensamento do filósofo Giorgio Agamben, para quem “*o homem contemporâneo é despossuído de experiência*”, busca entender um certo discurso intelectual e artístico sobre o mundo contemporâneo. Para Didi-Huberman, a experiência é indestrutível e os artistas e intelectuais que partilham desta visão apocalíptica perderam a capacidade de ver aquilo que insiste em existir, *as sobrevivências e as clandestinidades de simples lampejos na noite*¹⁸¹. O autor afirma:

Somente a tradição religiosa promete uma salvação para além de qualquer apocalipse e de qualquer destruição das coisas humanas. As sobrevivências, por sua vez, concernem apenas à imanência do tempo histórico: elas não têm nenhum valor de redenção [...] As sobrevivências não prometem nenhuma ressurreição. Elas são apenas lampejos passeando nas trevas, em nenhum caso o acontecimento de uma grande “luz de toda luz”. Porque elas

¹⁸⁰ DIDI-HUBERMAN, 2011.

¹⁸¹ *Idem*, p. 148.

nos ensinam que a destruição nunca é absoluta - mesmo que fosse ela contínua -, as sobrevivências nos dispensam justamente da crença de que uma “última” revelação ou uma salvação “final” sejam necessárias à nossa liberdade¹⁸².

As imagens que o cineasta retira dos arquivos e nos traz ao conhecimento, afinal, não são sobrevivências de fraturas do tempo materializadas que ficaram soterradas nas instituições? Para Harun Farocki e Didi-Huberman, as imagens, além de tudo, servem para organizar o pessimismo e ajudam a repensar o próprio *princípio esperança*. Mesmo que o presente esteja inundado nas trevas, devemos fazer o exercício de buscar as emissões fracas de luz que beiram o chão, os vagalumes, porque é no *nosso modo de imaginar que jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração*¹⁸³.

¹⁸² *Idem*, p. 84.

¹⁸³ *Idem*, p. 60.

CONCLUSÃO

Harun Farocki era um artista-pesquisador, suas obras eram tanto obras de expressão artística quanto resultados artísticos metalinguísticos de suas pesquisas. Durante sua trajetória, o cineasta transitou por diferentes suportes e espaços de circulação de obras, mantendo o olhar atento às imagens, superfícies na qual o artista busca, analisa, reenquadra e reinventa. As imagens não foram utilizadas como meras representações na construção de narrativas, sempre foram sua grande questão, ao mesmo tempo, sua matéria-prima.

Ao longo de sua extensa e profunda carreira artística, alguns temas foram recorrentes em suas obras, como guerra, tecnologia, consumo e trabalho. Nascido em um período (Alemanha, 1944) em que *o mundo inteiro estava continuamente tomado por um sentimento de violência política e militar sem precedentes*¹⁸⁴, Harun Farocki parece fazer de sua trajetória como pesquisador e artista uma busca incessante pela compreensão dos mecanismos e das engrenagens da sociedade contemporânea, através de uma *montagem crítica das imagens*, como Didi-Huberman definiu: uma *montagem do pensamento elevado até o ritmo da cólera para, calmamente, cindir melhor a violência do mundo*¹⁸⁵. E nos convida a fazer o mesmo, é como se o artista nos perguntasse: você já prestou atenção nas imagens do mundo (cada vez mais produzidas)? Consegue enxergar as estruturas que possibilitam que elas existam e o quanto elas fazem parte dessa grande máquina de manutenção da opressão e das desigualdades? Poderíamos dizer que Harun Farocki é *aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo*¹⁸⁶, definição que o filósofo Giorgio Agamben utilizou para o conceito de contemporâneo, aquele que, antes de tudo, precisa ter coragem, porque deve ser capaz *não apenas de manter o olhar fixo no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida a nós, distancia-se infinitamente de nós*¹⁸⁷.

Ironicamente, após lançar *Videogramas de uma revolução* (1992), filme que desconstruiu algumas convicções políticas de Harun Farocki – *nunca pensei que um filme sobre uma revolução fosse cair no meu colo, ainda mais um filme sobre uma revolução que não iria estabelecer, mas abolir o socialismo*¹⁸⁸ -, o artista passa a viver mais tempo nos Estados Unidos, onde deu aulas de

¹⁸⁴ DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 95.

¹⁸⁵ *Idem*, p. 97.

¹⁸⁶ AGAMBEN, 2009, p. 64.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 65.

¹⁸⁸ FAROCKI, 2010, p. 77.

cinema. Não à toa, durante este período, produziu filmes cujos temas remetem às sociedades capitalistas, são eles: *A saída dos operários da fábrica* (1995), inspirado no primeiro filme, dos irmãos Lumière, uma montagem com cenas produzidas ao longo de 100 anos de história do cinema, contendo variações do motivo que dá o título do filme, e extrai das imagens reflexões sobre a iconografia e a economia da sociedade de trabalho, e também sobre o próprio cinema; *A apresentação* (1996), sobre uma agência publicitária que tenta vender um conceito de comercialização para um consórcio de loja de ótica e onde cada detalhe é dramatizado para se conseguir um contrato lucrativo; *A entrevista* (1997), filme no qual o documentarista acompanha os participantes de um treinamento para entrevistas de emprego e investiga a ansiedade provocada pelo desemprego, a superficialidade das entrevistas e a lógica manipulativa das corporações; *Natureza Morta* (1997), no qual o diretor explora as semelhanças e diferenças entre as representações de bens de consumo, como queijo e cerveja, em pinturas de naturezas mortas dos séculos XVI e XVII e imagens documentais de ateliês de fotografia dos anos 1990, com fins de publicidade; *Os criadores dos impérios das compras* (2001), um estudo sobre como os shopping centers são planejados e construídos com o intuito de maximizar as vendas, controlar o fluxo e o olhar dos consumidores, a fim de induzi-los à compra; e *Capital de Risco* (2004), documentário em que representantes de uma empresa média e de uma companhia de capital de risco encontram-se para negociações, um olhar microscópico sobre uma célula da economia de hoje, uma etnografia do cotidiano econômico¹⁸⁹.

O filme *Imagens da Prisão*, lançado em 2000, faz parte deste conjunto de obras; para o artista, imagens relativas às prisões não haviam sido muito teorizadas¹⁹⁰ e fazia sentido investigar as imagens das prisões no país democrático com o mais alto índice de população carcerária¹⁹¹, uma vez que nos Estados Unidos, embora os crimes diminuíssem a cada dia, o número de presos aumentava. Esta dissertação se reservou a analisar o que Harun Farocki formulou sobre as prisões. A partir do recorte da pesquisa, da divisão das imagens em blocos, das leituras dos textos que o artista escreveu e dos autores que escreveram sobre ele, fiz relações entre o pensamento artístico e intelectual do artista e outros três teóricos: Giorgio Agamben, que pensou sobre dispositivos, o contemporâneo e os processos de dessubjetivação; Georges Didi-Huberman, que nos faz pensar

¹⁸⁹ HARUN Farocki: por uma politização do olhar. Cinemateca Brasileira, 2010.

¹⁹⁰ FAROCKI, 2001.

¹⁹¹ FAROCKI, 2013, p. 260.

nos tempos que atravessam as imagens, desenvolveu uma ideia sobre como Harun Farocki, um artista que *carrega o sofrimento do mundo nas costas*, trabalha a sua dor e a devolve em ensaios imagéticos potentes e repleto de reflexões, que enxergou nas imagens o cintilar da esperança, pois sempre existirão as sobrevivências; e Michel Foucault, filósofo que inspirou os teóricos anteriormente citados e com quem o cineasta parece compartilhar a noção arqueológica dos saberes e as ideias sobre os sistemas carcerários e a sociedade disciplinar. A crítica de ambos recai sobre os sistemas de opressão deflagrado em vários aspectos da prisão e que se expandem para além dos muros. As instituições carcerárias revelam a estrutura disciplinar engendrada em todas as esferas da sociedade contemporânea, um dos aspectos mais aparentes é a vigilância ostensiva, tenha ela a finalidade de lucro a donos de supermercado, inibição de possíveis violações da propriedade privada ou contenção de enfrentamentos violentos.

As imagens se relacionam tanto com processos de produção de bens e de capital quanto com processos de destruição dos seres humanos, a vigilância é apenas um dos dispositivos que compõem esta malha disciplinar na qual a sociedade se constituiu. Em *Imagens da Prisão*, os corpos dos prisioneiros são vigiados, oprimidos e disciplinados, seja através de ações mais violentas como imobilização corporal ou disparo de tiros, seja pela proibição de gestos de carinho ou libidinosos, sobre estes corpos é exercida *uma coerção sem folga, de mantê-los ao nível da mecânica – os movimentos, gestos, atitude, rapidez*¹⁹², e embora em diferentes graus, porém não isentos de violência, outros corpos (trabalhadores, estudantes, hospitalizados) também estão submetidos a inúmeros e semelhantes mecanismos de disciplina. *A prisão transforma o processo punitivo em técnica penitenciária; o arquipélago carcerário transporta essa técnica da instituição penal para o corpo social inteiro*¹⁹³.

A observação atenta do filme *Imagens da Prisão* nos permite identificar seis blocos de pensamento de imagens. A análise das redundâncias - como o método orienta - não parte de uma observação diacrônica de sequência das imagens, mas busca suas sincronicidades, isto é, as semelhanças das imagens fora da linha sequencial/temporal, ou seja, que as imagens que compõem estes blocos temáticos se apresentam no filme em diferentes momentos. Agora, se colocamos estes blocos de pensamento imagético em uma determinada ordem podemos visualizar com clareza uma estrutura de pensamento que operou na realização deste filme, uma vez que fica evidenciada uma

¹⁹² FOUCAULT, 1987, p. 118.

¹⁹³ *Idem*, p. 247.

linha discursiva de raciocínio na qual, para o cineasta, o *poder* (representado pelo Estado) contra aquele que se insurge ou viola as regras sociais, consegue oprimir seu corpo (*Corpo oprimido*), discipliná-lo (*Corpo disciplinado*), vigiá-lo (*Corpo Vigiado*), dessubjetivá-lo (*A tecnologia como instrumento de dessubjetivação*) e até mesmo reeducá-lo (*Trabalho como prisão*), mas não consegue nem pode possuí-lo ou esvaziá-lo de seus desejos e sonhos (*O desejo*).

Em um texto intitulado *Einfühlung*¹⁹⁴ (Empatia), Farocki escreve sobre a influência de Brecht na sua maneira de assistir as coisas, *nada vidrado, romanticamente*. Para o autor:

“Empatia” é uma expressão mais bonita que “identificação”, tem um sabor residual de transgressão. “*Einfühlung*” (empatia) é uma combinação de “*eindringen*” (penetrar) e “*mitfühlen*” (compartilhar um sentimento). Deve existir uma maneira de exercer a empatia que gere o efeito de um estranhamento¹⁹⁵.

Harun Farocki talvez não tenha se dado conta de que encontrou a maneira de exercer a empatia, a partir de muitos estranhamentos, diante dos quais ele coloca o espectador. Em *Imagens da Prisão*, por exemplo, ele provoca o observador a ter um sentimento de revolta contra a violência física e moral que a prisão infringe aos detentos, ao mesmo tempo em que nos lembra que estes são seres humanos, porque não perderam – e o Estado/Poder não pode deles tirar – aquilo que é uma das características que em essência define o ser humano, que é a capacidade de desejar. E acaba trazendo à tona o conceito de empatia porque esta, justamente, é outra das características que definem o humano, pois, assim como o desejo, é uma consequência - ou potencialidade derivada - do desenvolvimento da capacidade simbólica de nossa espécie no seu processo evolutivo¹⁹⁶. O artista pode se utilizar de um certo distanciamento que evita o *sentimentalismo cego, mas jamais elimina a emoção que supõem, ao mesmo tempo, os acontecimentos da história da qual ele trata e suas próprias escolhas de “tato” ou de “sensibilidade” filmicos*¹⁹⁷.

Num primeiro olhar, Harun Farocki pode parecer um artista que *opera um modo apocalíptico de ver os tempos*¹⁹⁸ - assim como Didi-Huberman definiu o cineasta Pier Paolo Pasolini e o filósofo Giorgio Agamben, em seu livro *Sobrevivência dos Vagalumes* -, pois ele mostra as imagens *montadas e remontadas com cada vez mais precisão* e revela o quanto elas fazem parte de uma estrutura que mantém e garante a perpetuação da violência, mesmo que nos campos mais sutis, em suas obras *a justiça grita por ela mesma, objetivamente, na crueza ou*

¹⁹⁴ Catálogo da exposição *Harun Farocki: que é o responsável?* Rio de Janeiro, 2019.

¹⁹⁵ *Idem*.

¹⁹⁶ LEAKEY, Richard. A origem da espécie humana. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1997.

¹⁹⁷ DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 199.

¹⁹⁸ *Idem*, 2011, p. 78.

*crueldade de seus dispositivos, sejam eles camuflados por sorrisos de aparência ou aparências de racionalidade*¹⁹⁹. Porém, após um olhar mais atento ao filme *Imagens da Prisão*, chega-se à conclusão de que Harun Farocki era, de fato, um artista contemporâneo, ele tinha o dom de *obscurecer o espetáculo do século presente a fim de perceber, nessa mesma obscuridade, a “luz que procura nos alcançar e não consegue*²⁰⁰”. Diferente de Pasolini e Agamben, o cineasta alemão não atribui uma vitória definitiva à *máquina totalitária*, ele encontra *as aberturas, os possíveis, os lampejos, os apesar de tudo*²⁰¹ que iluminam o que nos resta de humanidade. Harun Farocki *assume a liberdade do movimento, a faculdade de fazer aparecer parcelas de humanidade, o desejo indestrutível, ele diz sim na noite atravessada de lampejos e não se contenta em descrever o não da luz que nos ofusca*²⁰².

¹⁹⁹ *Idem*, 2018, p. 136.

²⁰⁰ *Idem*, 2011, p. 154

²⁰¹ *Idem*, p. 42

²⁰² *Idem*, p. 154

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o dispositivo*. In: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, Argos, 2009.

BAUTE, Michel. *A sequência das moedas*. In: *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

BELLOUR, Raymond. *A foto-diagrama*. In: *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

BLÜMLINGER, Christa. *Harun Farocki: estratégias críticas*. In: *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

CALLOU, Hermano. *Uma arte das relações: a montagem de Harun Farocki*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *Diante do tempo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

_____. *Remontagens do tempo sofrido – O olho da história II*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DURAND, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis: Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos; México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1993.

EHMANN, Antje e ESHUN, Kodwo. *HF de A a Z ou: 26 introduções a Harun Farocki*. In: *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki: cineasta, artista e teórico da mídia*. In: *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

FAROCKI, Harun. *Bilderschatz*. In: *3rd International Flusser Lecture*. Alemanha: Flusser Archiv, 1999.

_____. *Desconfiar de las Imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora, 2013.

_____. *Diagrams: Images from Ten Films*. König, 2014.

_____. *Trabalhadores saindo da fábrica*. In: LABAKI, Amir (org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. *Empatia*. In: Catálogo da exposição *Harun Farocki: quem é o responsável?* Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2019.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *Estratégia, poder-saber*. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

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

GUASCH, Anna Maria. *Os lugares da memória. A arte de arquivar e recordar*. In: *Revista Valise*, Porto Alegre, v. 3, n. 5, ano 3, p. 237-264, julho de 2013.

LEAKEY, Richard. *Origem da espécie humana*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1997.

LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. SP: Ed. Nacional, 1976.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. *A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo*. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.

WARBURG, Aby. *Introdução à Mnemosine*. In: WARBURG, Aby. WAIZBORT, Leopoldo (org.). *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FILMOGRAFIA

A apresentação (Der Auftritt, Harun Farocki, 1996)

A entrevista (Die Bewerbung, Harun Farocki, 1997)

A expressão das mãos (Der Ausdruck der Hände, Harun Farocki, 1997)

A saída dos operários da fábrica (Arbeiter verlassen die Fabrik, Harun Farocki, 1995)

A saída dos operários da fábrica Lumière (La Sortie des usines Lumière, Louis Lumière, 1895)

Capital de Risco (Nicht ohne Risiko, Harun Farocki, 2004)

Entre duas guerras (Zwischen zwei Kriege, Harun Farocki, 1978)

Fogo Inextinguível (Nicht löschesbares Feuer, Harun Farocki, 1969)

Imagens do mundo e inscrição da guerra (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, Harun Farocki, 1989)

Imagens da Prisão (Gefängnisbilder, Harun Farocki, 2001)

Natureza morta (Stilleben, Harun Farocki, 1997)

Nouvelle Vague (Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard, 1989)

Os criadores dos impérios das compras (Die Schöpfer der Einkaufswelten, Harun Farocki, 2001)

Reconhecer e Perseguir (Erkennen und verfolgen, Harun Farocki, 2003)

Uma canção de amor (Un chant d'amour, Jean Genet, 1950)

Um condenado à morte escapou (Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut, Robert Bresson, 1956)

Videogramas de uma revolução (Videogramme einer Revolution, Harun Farocki e Andrei Ujica, 1992)

ANEXOS

Sequência das imagens de acordo com a narrativa



dos anos 20 na Alemanha.



"À margem do caminho".



Imagens de um asilo



Ao asilo segue-se a prisão.



assumiu o lugar de Deus, do rei e do chefe do exército.



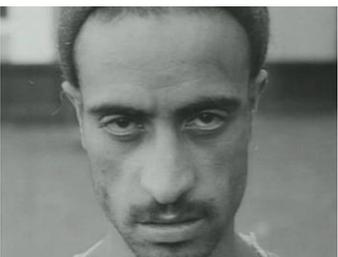
reunidas nos E. U.A. em 1931.



para prevenir das drogas.



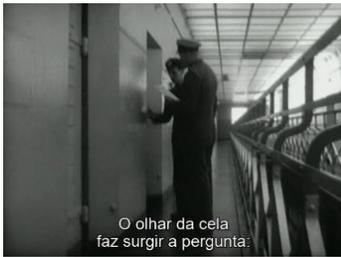
contra que inimigo irão lutar?



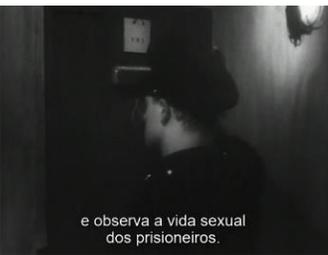
Nos restos se busca algo para o qual não há uma definição.



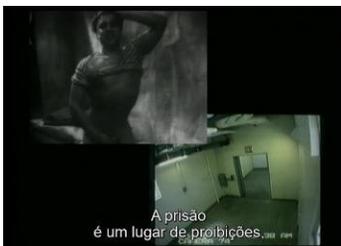
isto é o que a câmara atrai.



O olhar da cela faz surgir a pergunta:



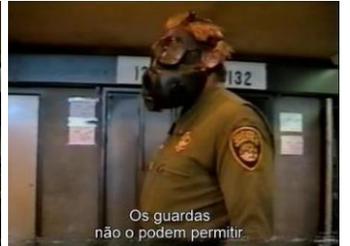
e observa a vida sexual dos prisioneiros.



A prisão é um lugar de proibições.



Os prisioneiros da 131 resistem a ser observados.



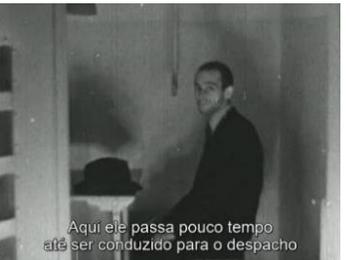
Os guardas não o podem permitir.



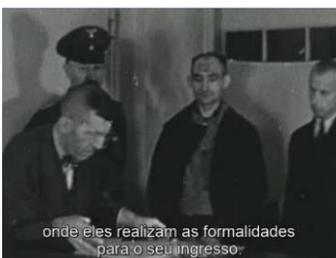
As câmaras de vídeo multiplicam a perspectiva de controlo.



Seu olho frio deve ilustrar a prisão, desmitificá-la.



Aqui ele passa pouco tempo até ser conduzido para o despacho.



onde eles realizam as formalidades para o seu ingresso.



Que lhe resta? O que vale ele por si próprio?





A roupa dos prisioneiros é azul escuro



Aqui a confecção de sapatos.



Na grande prensa em forma de roda



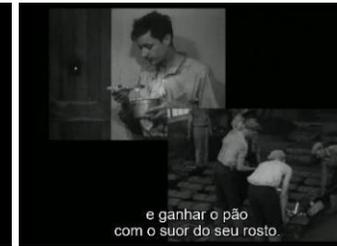
Também economicamente tem uma grande importância



Vamos para as celas de trabalho e as fábricas e vemos...



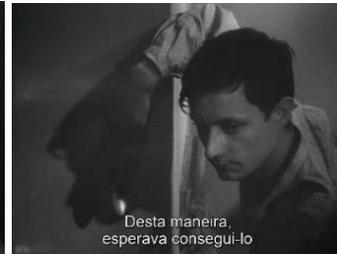
Os filmes de prisões são um projecto antropológico.



e ganhar o pão com o suor de seu rosto.



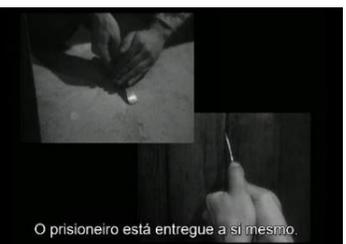
Este recluso dedica-se ao seu próprio trabalho.



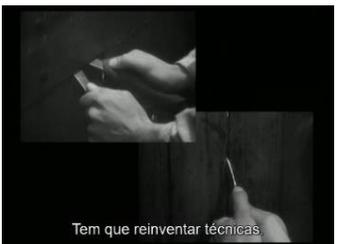
Desta maneira, esperava consegui-lo



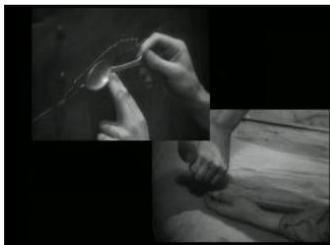
Este filme adopta claramente o ponto de vista de um prisioneiro.



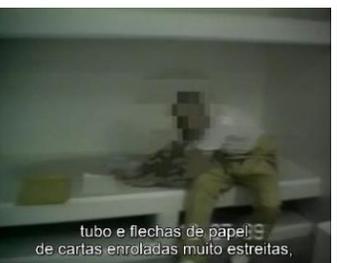
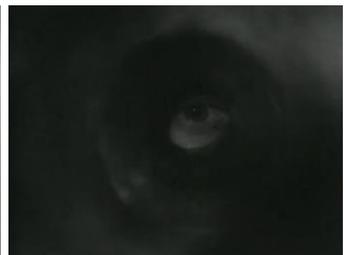
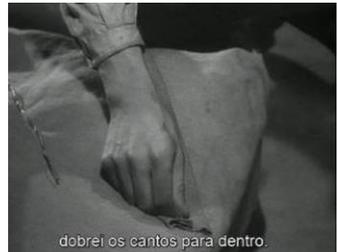
O prisioneiro está entregue a si mesmo.

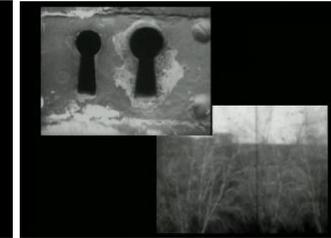
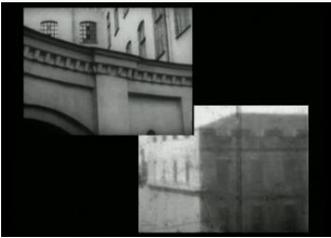
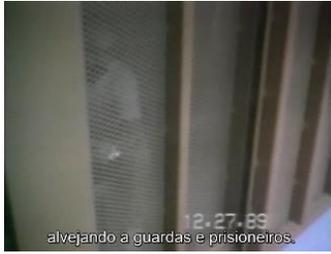


Tem que reinventar técnicas



Mas trata-se do fabrico de lajes de cimento







Se tivéssemos presentes todas as cenas em que



os prisioneiros têm a mesma roupa



Antes passavam aqui carcereiros e guardas.



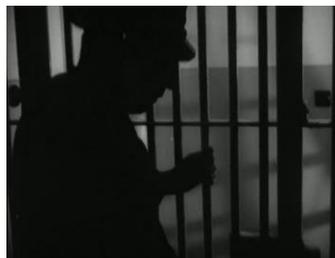
às vezes converte-se em rotina.

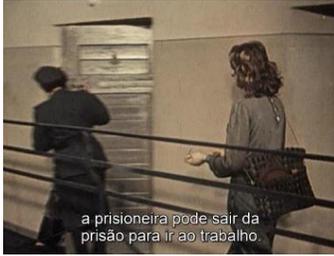


O ruído dos passos, fechaduras e portas



expressa o mecanismo da execução penal.





a prisioneira pode sair da prisão para ir ao trabalho.



Ludwig, Renate Ludwig!
- Sim.



Obrigada pela camisola, mãe!



Boa sorte para o trabalho!



A fábrica converte-se numa dependência da prisão



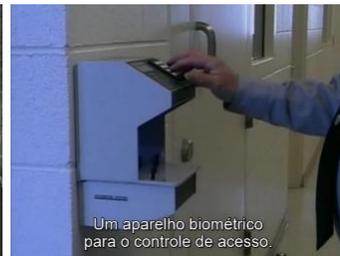
No movimento por passeios e escadas,



mas também a antiga ordem da fábrica,



Tecnologia de prisões.



Um aparelho biométrico para o controle de acesso.



Califórnia.



Um altar giratório.



Identificação pela íris.





Câmaras de vigilância



Conhecemos as câmaras de vigilância dos supermercados



Nesta simulação os quadradinhos simbolizam os clientes



Quanto maior o trajecto, tanto maior o contacto com os produtos



Estes pontos representam prisioneiros



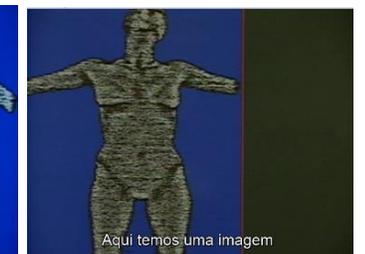
Pode-se seleccionar um prisioneiro e sabe-se a identidade dele



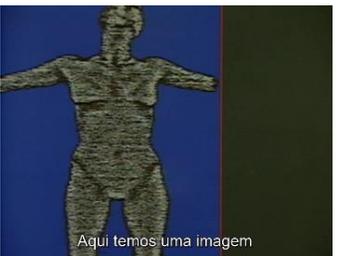
A identidade



O azul é sempre metal



Aqui temos uma imagem



Aqui temos uma imagem



Plano da prisão



Dúzias de câmaras em milhares de prisões



No pátio houve um incidente, uma briga



Visita na prisão, sob vigilância



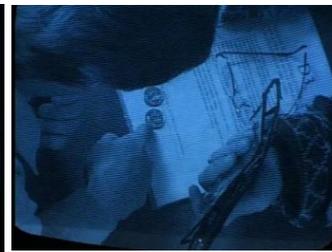
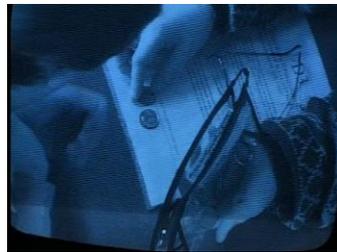
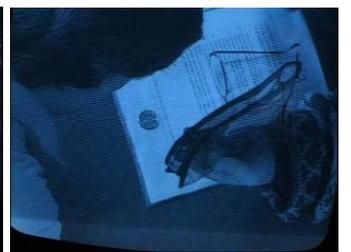
Quantas vezes o cinema mostrou isto!



O contacto com o exterior é essencial para o prisioneiro.



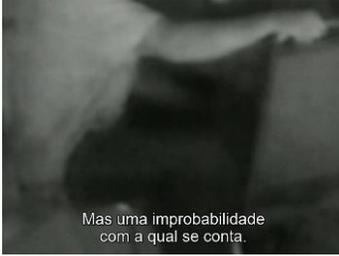
Um guarda está presente e vigia a conversa.



a moeda nova lembra a vida perdida.



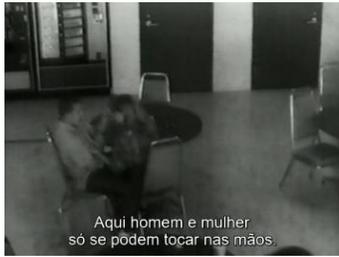
Diz-se que o amor é uma improbabilidade.



Mas uma improbabilidade com a qual se conta.



Milhares de câmaras vigiam as visitas na prisão:

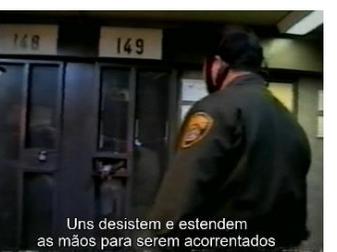
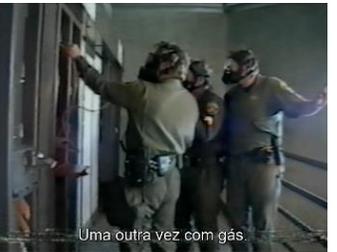
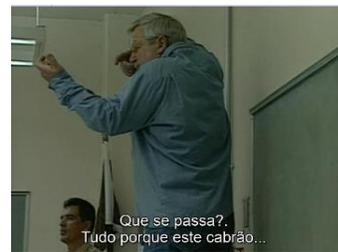


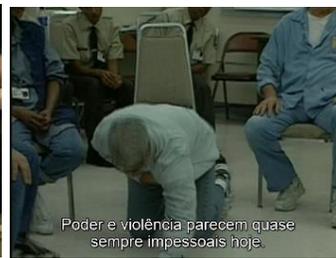
Aqui homem e mulher só se podem tocar nas mãos.



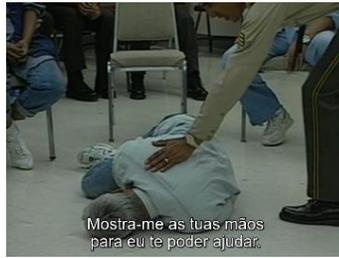
Imagens de câmaras de vigilância.







Poder e violência parecem quase sempre Impessoais hoje.



Mostra-me as tuas mãos para eu te poder ajudar.



Quase duas mil vezes os guardas dispararam.



Cada vez que se utilizou uma arma

William Randall, morto a tiro no 29.6. 1989.



Ao segundo 24, Federico aproxima-se de Randall



